Hitchcock

POR

GUILLERMO DEL TORO

Lectulandia

Si hay en el panorama del cine actual un director que posea una trayectoria deslumbrante, cuente con miles de seguidores en todo el mundo y cree el más alto nivel de expectación con cada una de las obras que dirige ese es Guillermo del Toro.

En esta obra realiza un análisis apasionante sobre la figura y la filmografía de Alfred Hitchcock, desde sus inicios en Inglaterra hasta sus éxitos en Hollywood y sus producciones de televisión.

La admiración del joven director por el maestro recorre cada una de las páginas que componen este relato a la vez irreverente y devoto, divertido y apasionado sobre uno de los más grandes directores del cine mundial, en el que se han mirado varias generaciones de realizadores.

Un libro que cualquier aficionado al buen cine de todos los tiempos no debe dejar de leer.

Lectulandia

Guillermo del Toro

Hitchcock

ePub r1.0
Titivilus 06.04.15

Título original: *Hitchcock*
Guillermo del Toro, 1990
Diseño de cubierta: José Ángel Morato

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Dedico este libro a Lorenza Newton de Del Toro,
Guadalupe Gómez de Del Toro y Federico del Toro Torres.

Les debo todo.
A ver si me dan plazos.

Nota a la presente edición [*]

El libro que tiene usted en las manos, amable lector, es en realidad una cápsula del tiempo. Fue escrito cuando contaba yo con poco más de veinte abriles, por allá en los ochenta. Pesaba cerca de cincuenta kilos menos y estaba mucho más lleno de certezas que hoy.

Por aquellos tiempos, Emilio y Cristina García Riera me invitaron a participar en una colección de libros sobre grandes cineastas publicada por la Universidad de Guadalajara. El formato de la colección era el llamado «antología crítica», en el cual se hablaba de cada película en un breve contexto y con referencias a las opiniones de otros críticos ajenos al autor. Hacia el final se nos permitía agregar nuestra propia opinión a favor o en contra de la de los autores citados. La idea era retratar una suerte de «Hitchcock para principiantes» de fácil consulta y acceso.

Por aquellas fechas, había yo dirigido tan solo algunos cortometrajes y estaba activo en la creación de efectos especiales de maquillaje para diferentes directores de cine y televisión. Sin embargo, tenía una ansiedad enorme por expresar todo aquello que sentía por el cine en general y por el cine de Hitchcock, en especial. Este libro presentaba entonces una oportunidad singular.

Al releerlo para esta edición, he decidido dejar intactas las opiniones de aquel joven que ahora me resulta un tanto remoto.

Sin embargo, comparto y reafirmo mi creencia de que el periodo inglés de Hitchcock resume temática y estilísticamente el resto de su carrera con contadas excepciones. Visto así, *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) es una evolución de *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960) una puesta al día de *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Forg*, 1927). Pero existen en Hitchcock momentos de brillante reinvención en su carrera norteamericana. Creo hoy en día que *Encadenados* (*Notorius*, 1945) muestra a un Hitchcock con absoluto control del melodrama, muy por encima de su pericia inicial. Creo también que *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) (obra curiosa que combina su origen británico con el periodo americano del autor) es una de las joyas más deslumbrantes de su autor. Una destilación del Hitchcock más misantrópico y sociópata. Un filme convulso y olvidado de forma injusta, que va a contrapelo en la obra de un hombre que se empeñó sobre todo en mostrarnos el mundo como un lugar sofisticado y elegante en el que la tragedia empaña los rostros celestiales de Grace Kelly o Cary Grant, y las lágrimas caen sobre los impecables vestuarios de Edith Head. *Frenesí*, por contra, destruye todas estas preconcepciones y nos muestra un mundo vulgar e inmediato en el que la compulsión sexual subyace en los detalles más inocuos. Es la expresión agigantada y revertida de aquella famosa escena en la que la cámara avanzaba a través de un plano general en el exterior de un edificio y entraba por la

ventana hasta descubrir a John Gavin y Janet Leigh en un cuartucho de hotel en paños menores. De hecho, uno de los planos más famosos de *Frenesí* es, literalmente, la cara anversa del plano en *Psicosis*. En este, la cámara abandona la escena del crimen sexual y sale por la puerta discretamente hasta mostrar el edificio en plano general.

Las discrepancias entre mi opinión a los 43 años y las que este joven expresa serían numerosas: hay demasiada certeza e impiedad en la evaluación de ciertas cintas que con el tiempo he llegado a valorar más y más —*Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964)— y alguna socarronería que me molesta de cara a lo aprendido en el quehacer cinematográfico. Es un libro en el que el cine se entiende como ejercicio teórico y no como una realidad cambiante y física. Una absoluta validación de la teoría «autoral» que me parece ahora inexacta y peligrosa. Pero es una cápsula del tiempo en la que un joven intenta articular lo que Hitchcock representa para él en particular. Este libro es la plegaria de un cineasta elevada al Olimpo más inasible en busca de inspiración.

Espero que os mostréis generosos con el joven autor. A fin de cuentas, es un buen muchacho. Puede que aún haya esperanzas para él…

Guillermo del Toro, Los Ángeles, 2008.

INTRODUCCIÓN

«¿Ven ustedes qué sucede si no se es un buen muchacho?».

Epitafio sugerido por Hitchcock para su propia lápida (un año antes de su muerte) en una entrevista con Gian Luigi Rondi.

Voy a matar a todos los que están en esta sala.

El Joker en *La caza del Caballero Oscuro* («Hunt the Dark Knight»), de Frank Miller, pág. 21, viñeta 3.

Hay algo muy reconfortante en «el coco» que está dispuesto a bromear acerca de su espantosa persona. Eso suaviza los temores tenues y pequeños y hace que la oscuridad desconocida parezca casi amistosa…

El poder del mandarín, de Gahan Wilson.

Nadie puede saber exactamente cuándo fue que Alfred Hitchcock optó por el asesinato…

… quizá cuando era niño, en una tarde soleada, a mitad de una comida familiar…

… tal vez en la escuela de jesuítas, al presenciar el severo castigo de algún compañero…

… o sentado en su cama sintiéndose gordo, católico y *cockney*… Nadie sabe si lo hizo llorando o sonriendo a solas o con personas cerca, a la luz del día o durante la noche…

Nadie, nadie lo sabe.

Pero todos hemos visto sus cadáveres.

Y estamos agradecidos por ello.

Además del impulso destructivo, coexiste en la noción del crimen perfecto un anhelo de creación, un impulso de artista que desea para sí mismo la elaboración, no de un crimen más, sino «el» crimen. Esta meta es evidentemente inalcanzable por el camino de la improvisación y muy similar a la que había escogido el joven regordete que llegó a las oficinas londinenses de la casa fílmica Famous Players-Lasky, con un impresionante portafolios de ilustraciones en el que incluía algunos bosquejos para vestuario y escenarios de *The Sorrows of Satan*, película que Adolph Zukor y Jesse L.

Lasky (fundadores de la compañía) planeaban filmar por esos días. Habiéndose enterado de esto, el joven aspirante leyó con anticipación la novela que serviría de base a la cinta para incluir en su muestrario diseños que encajaran con la historia. La precaución y el cuidado por el detalle (que serían sellos inconfundibles en su carrera) rindieron tempranos frutos: fue contratado en el acto como rotulista de medio tiempo en el departamento de diseño. El primer paso para una larga cadena de perfectos crímenes fílmicos estaba dado.

Este joven llamado Alfred Joseph Hitchcock era el tercer hijo de William y Emma Hitchcock, pequeños comerciantes católicos, y había nacido un domingo 13 de agosto en el lado este de Londres. Desde muy niño fue acostumbrado al rigor, a la disciplina estricta que le imponía su padre y dejó expuesta en la famosa anécdota narrada con sus propias palabras: «Tendría yo cuatro o cinco años cuando mi padre me envió con una nota a la estación de policía. El jefe de policía la leyó y me encerró en una celda durante cinco o diez minutos diciendo: “Esto es lo que hacemos con los niños malos…”».

Donald Spoto —y no es el único— tiene sus reservas sobre la veracidad de esta anécdota, por la tendencia de Hitchcock a inventar o adornar hechos de su vida y de sus filmes (Truffaut dice que en una de las entrevistas de Chabrol y él con Hitchcock, los «vistió» con disfraces de sacerdote y gendarme, que, falsos o no, indican bastante imaginación), pero lo cierto es que el incidente de la cárcel ha fascinado al público, a los periodistas, a los críticos y hasta a los cineastas (John Carpenter lo cita en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976). Hitchcock luchó porque no importara demasiado la veracidad de sus filmes y afirmaba que lo creado por él era siempre mejor; así que apliquemos esto a lo que decía de sí mismo y creamos la anécdota a pie juntillas.

La infancia de Hitchcock fue más bien infeliz y solitaria. Sus características físicas, su religión y su estrato social lo aislaban de la mayoría, lo volvían un ser marginal para quien la única opción era «observar» el mundo en silencio y después inventar sus propios juegos.

Derivada de estos primeros años y de su estricta educación católica en un colegio de jesuitas, el Saint Ignatius College, donde los niños recibían golpes de regla en las manos a la menor provocación, la culpabilidad encontraría más tarde su camino en todas las grandes películas del maestro: la culpabilidad del inocente (una «puesta al día» del concepto de pecado original), la inocencia del culpable (una apología del criminal). La culpa como situación necesaria para la «redención por amor» (requisito del purgatorio), la transferencia de culpa (paralela al rito de la confesión), el padecimiento resignado (muy similar al martirio de un santo) que sufren sus héroes en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), *Encadenados* (*Notorius*, 1946), *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), son solo algunas de las situaciones en que aparece la carga moral de su niñez. Insisto en la idea de

«carga moral» porque me parece que si se atribuye todo el sentimiento de culpa de Hitchcock solo al aspecto religioso, se corre el riesgo de simplificar demasiado las cosas y puede uno volverse un «calzador teórico» que juzga y encaja una obra a partir de sus propias pre-concepciones, en vez de seguir la línea interpretativa que el mismo autor sugiere y que fue cambiando con él a lo largo de su carrera.

De haber sido Hitchcock un cineasta menos inteligente, la huella de su educación católica hubiera sido una vulgar reexposición de los valores cristianos. Pero el solo hecho de que en la mayoría de los casos de sacrificio o de martirio necesarios para limpiar los pecados de sus héroes sea cumplido por la figura de un Cristo muy poco idealizado, pero atractivo (el villano), carga sus cintas de un sentimiento anárquico que llega a anular el *happy ending* o la moraleja impuesta. Y si bien es cierto que en todas las *Hitchcock movies* el villano muere, es castigado o descubierto para que se restablezca el orden, nuestro sentido de ese orden (y el sentido que tenía para el héroe) queda «mancillado» de manera irreversible.

Es fácil entender entonces por qué Hitchcock vivió una vida tan ordenada y metódica: sabía que la relación, y la línea divisoria, entre orden y caos son extremadamente sutiles; en su formación moral y en sus cintas la espontaneidad, el azar, el deseo de aventura y la irresponsabilidad invitan siempre al caos, como en el más moralista cuento de hadas; pensemos en *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), *Lo mejor es lo malo conocido* (*Rich and Strange*, 1932), *Matrimonio original* (*Mr. and Mrs. Smith*), o en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 y 1956). Hitchcock supo que el caos y el orden necesitan uno del otro para existir y que la ausencia de uno de los dos es enfermiza. El orden sostenido durante largo tiempo conduce inevitablemente al caos y el caos adquiere a la larga rasgos sospechosamente predecibles, para desembocar en una especie de orden.

La adolescencia de Hitchcock transcurrió sin evidencia alguna de inclinaciones artísticas, y en cuanto terminó su educación básica tuvo que ayudar a la economía familiar. Asistió a cursos, lecturas y talleres de navegación, mecánica, herrería, electricidad, torno, etc. Es muy probable que en ese aprendizaje surgiera su posterior habilidad para comprender la técnica cinematográfica, de la que siempre fue «más entendido que los mismos técnicos».

A la edad de 15 años, tras la muerte de su padre, entra a trabajar en una oficina de la Henley's Telegraph and Cable Company, como calculista de electricidad, y más tarde es transferido al departamento de publicidad. Posiblemente, como un escape de tiempos de guerra, Hitchcock acudía frecuentemente a salas de cine y se enteraba con profundidad del trabajo de los cineastas que más le interesaban. Asistió también a cursos de historia y de arte.

Después pasó a trabajar en la Famous Players-Lasky, contratado por medio tiempo, pero antes de un año, y gracias a su rapidez y dedicación, el contrato se transformó en uno a tiempo completo. Durante varios años se dedicó a dibujar los

«títulos» para diálogos y elipsis de películas mudas y desarrolló una decisiva amistad con el cineasta George Fitzmaurice[1]. De él y de esta experiencia en general, obtiene su método «americano» de trabajar.

Aprovechando cada mínima oportunidad, pasa por los puestos de director artístico, codirector y dialoguista, y causa la envidia de algún que otro colega. El estudio aloja en esos días a Michael Balcon, que apoya espontáneamente al joven gordo y trabajador, de quien declara: «[…] Estoy seguro de que, aunque nunca barrió el piso en Islington, hubiera estado listo y dispuesto de haber sido necesario […]». Más tarde Balcon compra los estudios y Hitchcock obtiene una posición cada vez más segura. Es entonces cuando conoce a la primera mujer de su vida: Alma Lucy Reville, que también trabajaba en los estudios y a quien propondría más tarde matrimonio, a bordo de un barco, durante la filmación de *The Prude's Fall* (1924); ella, mareada, contestará con un sonoro eructo.

En 1925 Hitchcock comete su primer crimen en *El jardín de la alegría* (*The Pleasure Garden*, 1927), y en diciembre de 1926 (después de obtener un rango mayor que el de ella) se casa con Alma. En 1928 nace su primera y única hija: Patricia. El matrimonio de Alfred y Alma, *La Duquesa*, como la llamaba en la intimidad, duraría toda la vida, y su relación, enfermiza o no, dependiente o no, habría de funcionar de manera extraordinaria en el ámbito profesional. Hoy en día se insiste en el hecho de que físicamente Alma —bajita, morena y hombruna— era el opuesto a las «mujeres de Hitchcock»: altas, rubias y sofisticadas, pero lo cierto es que en ella encontró *Hitch* una consejera perfecta. David Freeman cuenta cómo Hitchcock, mientras explicaba pasajes de su nuevo guión y desarrollaba exhaustivamente (como fue siempre su costumbre) cada pequeño detalle, «como intentando mostrarle lo listo que era, […] echaba una mirada para ver si ella sonreía». Hitchcock tomaba la palabra de Alma como si fuera un edicto: era muy extraño que la pusiera en duda y buscó su consejo en todas las etapas profesionales de su vida. De la vida familiar del Hitchcock adulto se ha dicho principalmente que fue recluida e íntima, opuesta al estándar hollywoodiense. Hitchcock fue un padre parco, pero justo y, si bien sus relaciones con Pat se distanciaron un poco después de la boda de ella (que Hitchcock preparó con la misma dedicación con que hacía sus filmes), es bien sabido que fue un abuelo ejemplar.

Los filmes rodados por Hitchcock durante su llamado periodo inglés han recibido mucha menos difusión de la que deberían y tienden a ser vistos con menosprecio —aun por su autor—, cuando en realidad son tan interesantes, y a veces más, que los de su obra norteamericana, pues tratan las ideas o las situaciones con una intensidad y una pureza muy superiores a las obras que los sucedieron. Si bien es cierto que las obras del periodo inglés pueden ser vistas como planos de algunos filmes subsecuentes, eso también ocurre con algunos de los primeros de su periodo norteamericano: su autor los utilizó frecuentemente para «canibalizarse» (término inventado por Raymond Chandler), para pulir lo ya hecho y digerido y lograr la

perfección técnica.

Pero existen los otros filmes, esos primeros en que todo autor vierte, como en un vómito, todas las cosas que desea expresar, sin filtros, sin autocensura. *La muchacha de Londres*, por ejemplo, que prefiero a *El enemigo de las rubias* no solo porque me parece más compleja y subversiva, sino porque es ejemplo perfecto de esta «intensidad y pureza» del periodo inglés. Como pasa con todas las primeras obras, habrá quien encuentre *La muchacha de Londres* como «*Too Much Hitchcock*…», un tanto recargada y con detalles que van desde lo bobo (el «bigotito» que proyecta la reja sobre el labio del pintor), hasta lo sublime (el bosquejo de la mujer detrás del cuadro del bufón), pero es innegable que estamos ante una cinta tan digna de análisis como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), tanto para sus seguidores como para sus detractores. La misoginia de la que se ha acusado frecuentemente a Hitchcock quizá no haya encontrado en toda su obra más amplia manifestación que *La muchacha de Londres*. Todo está ahí, en el periodo inglés.

Especialmente interesantes resultan las cintas que el autor realizó en la Gaumont en colaboración con Ivor Montagu y Michael Balcon, quien lo «celaría» como una madre y resentiría más que nadie la partida de su «niño prodigio» a Norteamérica. Hay quien comete la estupidez de intentar borrar de un plumazo la importancia de toda esta época del director, alegando que la narrativa de Hitchcock, es decir, su pirotecnia, aún no estaba del todo desarrollada por la falta de recursos de la época, y que por eso su expresión fílmica se veía muy limitada. Habría que poner al hidrocéfalo que dice eso […] el plano secuencia de la «ascensión al estudio del pintor» en *La muchacha de Londres*, o quizá la secuencia de muerte del francés en *El hombre que sabía demasiado*, o el plano del «descubrimiento del baterista en el baile» en *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1938). Todo lo anterior no borra casos en que sí es patente la falta de recursos: en *Asesinato* (*Murder!*, 1930), por ejemplo, donde hubo que ocultar a una treintena de músicos detrás del escenario para que el héroe escuchara música en la escena, o las maquetas de *El número 17* (*Number Seventeen*, 1932), que bien hechas hubieran dado una secuencia de acción para llenar de tiña a Spielberg. El periodo inglés contiene, pues, obras maestras de indispensable inclusión en la filmografía hitchcockiana, tales como *El enemigo de las rubias*, *La muchacha de Londres*, *El hombre que sabía demasiado* o *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935).

«Si emigrara a Estados Unidos, solo trabajaría para David O. Selznick», había dicho Hitchcock en alguna ocasión. Y así fue, porque su viaje a América y el inicio de su carrera se debieron a ese productor. La relación de ambos hombres resultó difícil porque había entre ellos una constante «guerra de egos».

Hitchcock siempre fue quisquilloso ante las sugerencias de cualquier persona, «excepto las de Alma», y esa susceptibilidad truncó en dos ocasiones su colaboración con Ivor Montagu. *Hitch* no aceptaba fácilmente la intervención ajena. El megalómano Selznick estaba acostumbrado a todo lo contrario: era famoso por dictar

colosales y grandilocuentes memoranda a los directores bajo su yugo, a los que «guiaba» y ofrecía sus comentarios y puntos de vista (a veces de varias páginas de extensión). Pero la relación entre ambos parece haberse sostenido por mutua conveniencia. Hitchcock necesitaba a Selznick no solo para adaptarse al peculiar (y económicamente estricto) «sistema industrial hollywoodiense» de producción, sino también para poder darse a conocer en Estados Unidos, donde solo se le apreciaba como el creador de pequeños *thrillers* ingleses. Anhelaba aprender todos los pormenores de la industria extranjera para lograr más tarde su total independencia. Selznick necesitaba de *Hitch* para conservar su prestigio como productor de primera categoría[2], de la misma manera que una abarrotera prefiere exhibir sus productos más caros en el escaparate. Lo cierto es que durante los «años Selznick» Hitchcock realizaba mejores películas cuando era «rentado» a otros estudios (RKO, 20th Century, Universal) que cuando estaba «protegido» por Selznick.

Es más o menos durante esa época cuando el director realiza sus llamados «filmes ingleses en Norteamérica», pues a pesar de encontrarse en este último país, sus historias, *sets*, actores y sentido general seguirían siendo casi del todo ingleses. Aproximadamente a partir de *La sombra de una duda* sus filmes empiezan a ser «americanos» y su visión del mundo se vuelve más lúgubre, más escéptica, como si perder contacto con sus orígenes hubiera causado en Hitchcock un dolor mayor del que demostraba. Recordemos que Hitchcock salió de Londres durante la Segunda Guerra Mundial y que llegó a recibir por ello ataques escritos —su móvil principal para la filmación de dos cortometrajes al servicio de la causa de los Aliados en un Londres devastado fue poner sus habilidades para responder a esos ataques—.

Es más fácil comprender el cambio de tono de su cine si pensamos que en un periodo relativamente corto había vivido estas experiencias de hostilidad unidas a la muerte de su madre y a la de su hermano, que se suicidó poco después, a miles de kilómetros de Estados Unidos.

Después de lograda su independencia de Selznick, Hitchcock se consagró ante el gran público con sus series de televisión: *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*) y *La hora de Alfred Hitchcock* (*The Alfred Hitchcock Hour*), cuyo éxito las mantuvo en el aire casi diez años (el tiempo promedio de un programa «exitoso» es de dos años). Junto con esas series vino el *boom* económico de Hitchcock, gracias a que él mismo produjo todos y cada uno de los episodios a través de su casa productora, Shamley Productions, ayudado por su fiel secretaria, Joan Harrison. De esta era «televisiva» es imposible olvidar las introducciones que él mismo hacía para cada programa, con aquel no menos inolvidable «Good eeevening…», y su silueta encajada en las suaves líneas de su autocaricatura. En esas mordaces introducciones *Hitch* aparecía en medio de todas las situaciones imaginables: comido por una planta carnívora, envuelto en salchichones, comprando en el supermercado, mirando por un periscopio, etc., como en un rápido resumen del tono humorístico de sus filmes: mostrar a un hombre común, burgués y tranquilo, metido en una extraña situación.

Durante sus intervenciones se burlaba de todo sin excepción y se ensañaba especialmente con el patrocinador y sus cortes comerciales, pero lo hacía con tal gracia que el resultado le era favorable. John McCarty cita estos diálogos de algunas introducciones de Hitchcock al corte comercial:

HITCHCOCK (sosteniendo una gaita).—Y ahora unas palabras de un amigo que desea que compren ustedes su producto para que pueda seguir haciendo viajes a su lindo, lindo banco.

HITCHCOCK.—Nuestra historia de hoy es una mezcla de medicina y misterio. Vendrá después de este minuto de anestésico…

HITCHCOCK (haciendo su cama).—Me enteré de que mi pesadilla era un comercial…

Siempre hablaba con la cara seria y la voz pausada que hacían más extremo el contraste. Esa técnica sería después extendida a los *trailers* o avances de publicidad de sus películas. Ya es famoso un extenso *trailer* suyo en el que presenta el hotel y la casa de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) con humor a la vez refinado y grotesco, o el *trailer* de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), donde come un ave rostizada, o el de *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), donde no solo flota en el Támesis (lo sustituyó en ese trance el muñeco que originalmente deseaba para hacer su ritual aparición fugaz), sino que sigue la ruta de los crímenes hasta descubrir que han estrangulado a una mujer con su corbata. Durante su paso por la televisión dirigió él mismo casi una veintena de episodios, entre los que se encuentran maravillosos ejercicios de humor negro y de pericia narrativa como *El caso del señor Pelham* (*The Case of Mr. Pelham*, 1955), *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, 1958) o *¡Bang! Estás muerto* (*Bang! You're Dead*, 1961) (donde se encuentra la base humorística de *Pero… ¿Quién mató a Harry?* (*The Trouhle With Harry*, 1955). Es entonces cuando dirige y descubre actores que actuarán más tarde en sus películas o simplemente se permite el lujo de utilizar a algunos de sus actores secundarios favoritos. Por las series televisivas de *Hitch* vemos desfilar a John Williams, sir Cedric Hardwicke, Barbara Bel Geddes, Vera Miles, etc., y es un placer de *trivia* ver a Vincent Price dirigido por Hitchcock, que en estos filmes cortos ensaya y pule su narrativa hasta llegar a ser el «director más rápido y económico de la serie», como para sentar precedentes (recordemos que también era productor), en caso de que alguien se «colgara» durante el rodaje de algún episodio.

Lo importante es que este ensayo de economía le permite rodar *Psicosis* dentro de un esquema de producción verdaderamente ridículo para el estándar hollywoodiense (en esta cinta prescinde ya de los servicios de Robert Burks, su «fotógrafo de cabecera», por considerarlo «demasiado lento», y lo sustituye por uno de televisión).

También es importante señalar que gracias a ese *boom* televisivo se fundan la revista y la serie de antologías que llevaron su nombre (aun cuando casi nunca intervino en la edición real de las mismas) y que crean en conjunto una imagen o «sello de garantía» hitchcockiano para la mayoría del público, volviéndolo un autor tan confiable como su completo opuesto Walt Disney. Según Stephen King, la gente llega a decir «mira un producto de cierto autor» como si identificara la marca de un café: no saben qué contiene, pero saben que obtendrán un sabor particular.

Es sintomático notar que a partir de esa época (mediados de los cincuenta) es cuando hace un ritual indispensable de su aparición en sus películas, hasta que la costumbre se vuelve, según él mismo decía, «algo engorroso». Las series televisivas de Hitchcock dieron también la alternativa a directores y actores que hoy en día se consideran grandes. John McCarty cita los casos de Robert Altman, William Friedkin, Sidney Pollack, Arthur Miller, Stuart Rosenberg, Lewis Teague, como directores, y como actores noveles a Charles Bronson, Walter Matthau, Burt Reynolds, James Caan, Robert Redford, Steve McQueen, Robert Duvall, Katherine Ross, Joanne Woodward y Gena Rowlands.

Paralelamente, Hitchcock es «descubierto» por la crítica francesa; hacia finales de los cincuenta Claude Chabrol y Eric Rohmer escriben el primer libro de análisis «serio» de su obra. Aunque más intuitivo que formal, este libro es un trabajo capital para el entendimiento de Hitchcock. André Bazin, Truffaut, Godard, Douchet, Domarchi y otros se dedican a dar a su obra amplios espacios (y un número especial) en *Cahiers du Cinéma*, cuya importancia mundial era en aquella época preponderante. La crítica francesa sistematiza su obra y sus temas y es el camino para dos de los libros más importantes sobre este autor: *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut, y el iluminador *El cine de Hitchcock*, de Robin Wood, por los que comprendemos sus métodos de trabajo, su orientación de la imagen como medio principal del cine, su visión profesional y sus constantes… ¡Ah, las constantes! Los franceses, en medio de un montón de adjetivos y de construcciones intelectuales (muchas de ellas no han resistido el paso de los años) sobre la obra del cineasta, nos dejaron un limpio catálogo de «constantes» que se ha venido complementando con el paso de los años; así pues, podemos entender más a Hitchcock a través de su uso de los espejos, las escaleras (como símbolo de encuentro, de ascenso, descenso, principio y final), las esposas, las fiestas, las mujeres rubias (frías por fuera, pero unas fieras en «la parte trasera de un taxi»), las aves, las joyas, el veneno, los vasos, los monumentos y símbolos nacionales, el estrangulamiento, los disfraces, la comida y bebida, etc., y de su preocupación acerca de los villanos, el orden y el caos, la culpa, el equilibrio (en el sentido físico y existencial), el crimen, el desplazamiento geográfico (viaje) como metáfora de un viaje interior, el valor terapéutico del caos, la sombría imagen materna (durante su época inglesa la figura materna es ausente o positiva, pero a partir de la muerte de su madre se vuelve terrible), la pareja, las apariencias, etcétera, etcétera.

Hitchcock nos ha dejado además testimonio de sus ideas sobre los actores («son como ganado») y de sus «métodos de terror» (para causarles inseguridad y hacerlos sentirse torpes, ineficaces y humildes). Todo esto, según Hitchcock, «sensibilizaba» al actor sin que este lo supiera, en sustratos más profundos de su personalidad, y le permitía interpretar su papel con el matiz de su propia crisis interna, además de un largo inventario de sus despiadadas bromas en el set (la más famosa es la de cuando encadenó a un *staff* durante una noche después de darle a beber un fuerte laxante).

La coincidencia de los «descubrimientos» de que fue objeto en dos continentes (*Cahiers* en Europa y la televisión en Estados Unidos, y la difusión que de ellos resultó), afirmaron decisivamente la imagen de Hitchcock ante diferentes públicos y lo convirtieron en una de las figuras más importantes del mundo del cine. Alfred Hitchcock se volvió desde entonces un asunto de dominio público, integrado al lenguaje común y la vida cotidiana y más aún desde que las series de televisión han vuelto a ser producidas utilizando el material original en las introducciones de cada episodio, aunque «colorizadas» por ordenador, para ajustarlas a los nuevos episodios y evitar la confusión con los antiguos —¡que casi nunca han estado fuera del aire!—. Su voz y su figura han sido usados en las caricaturas de la Warner Brothers, o de Hanna-Barbera, y en cómics, en películas B y hasta en anuarios escolares («Si no hubiera nacido, lo hubiera inventado Hitchcock»).

Hitch (apodo que él mismo se creó y promovió, pues odiaba que le llamaran *Alfie* o *Cockie*) siempre afirmó que su mejor caricatura era la que él mismo dibujaba con unas cuantas líneas y que se hizo famosa como logotipo del producto que representaba al «mago del suspenso». Tanto ese apodo como la caricatura pretendían simplificar una personalidad y una obra artística intrincadas y convulsas, quizá, en parte, por estrategia publicitaria, pero no resulta aventurado suponer que además de ese deseo de «empaquetar» limpiamente a Hitchcock, como un producto identificable, haya existido de parte del autor un deseo de control de su imagen pública (e incluso artística) con la simple intención de que el público y críticos lo dejaran en paz: «No tengo importancia, en realidad soy más bien algo acabado en mí mismo», parecía querer decir. Es como la súplica de un animal asustado al científico que desea estudiarlo, un acto empapado de miedo.

Esa imagen impecable que Hitchcock siempre trató de proyectar se reflejaba en su vestir: su ajuar era invariablemente un traje negro con corbata, aun en los días más ardientes del verano. Pero… cuidaba siempre de dejar fuera de lugar el lado izquierdo del cuello de su camisa. Siempre torcido. Claro indicador de que, en medio de tanta perfección, algo extraño debía de estar pasando.

El «periodo americano» del director es una era rica y plena, de frutos maduros, como su serie integrada por *Sospecha*, *La sombra de una duda* y *Encadenados*, que exploran el tema de la responsabilidad, la confianza, la traición y la culpa, y obras maestras como *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), o el divertimento supremo de *Con la muerte en los*

talones (*North by Northwest*, 1959), cintas que forman parte de su «ciclo catalizador» y que, en pocos años, hacen culminar su evolución de contenido y de forma.

Pero lo más importante de su estancia en Estados Unidos, además de sus cintas (que discutiremos con detalle en la filmografía), es la difusión que encuentra su obra y la influencia que ejerce en el cine de muchos otros directores: John Carpenter, Robert Aldrich, William Castle, Brian de Palma, Richard Franklin, Joel Rubin, Arthur Hiller, Alfred P. Sole (Canadá), Steven Spielberg y David Lynch, por nombrar algunos. Todos ellos (igual que Truffaut o Chabrol) han caído bajo su embrujo y jugado alguna vez a seguir los pasos del maestro con mayor o menor frecuencia y éxito. Es a través de ellos que podemos darnos una idea de lo que es y lo que no es esencial en Hitchcock.

David Lynch emula en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) el tan elocuente malestar que reina en el típico pueblito norteamericano al más puro estilo Grant Wood, influenciado quizás por *Hitch* en *La sombra de una duda* o en *Psicosis*. Con igual fortuna, dentro de la misma línea, corre Joel Rubin con su *El padrastro* (*Stepfather*, 1987) —cubetazo de ácido para el *american way of life*—, Hiller (*Silver Streak*, 1976) y Sole nos entregan sus propios tributos a la herencia de Hitchcock muy bien elaborados, pero únicos en sus carreras. Vale la pena destacar la excelente *Alicia, dulce Alicia* (*Communion*, 1976), de Sole, una amarga y cínica reflexión sobre el mundo infantil estupendamente llevada (además, chamuscan a Brooke Shields, ¿puede alguien pedir más?). Chabrol y Truffaut han adaptado las reglas del maestro a sus propios universos fílmicos, comprendiendo que la base del suspense (entendido como el interés extremo del espectador en un asunto que se presenta) se sustenta en personajes sólidos e interesantes (aun si son cotidianos), entre los que se genera un melodrama de verdadero peso ético y moral, como siempre ocurre en Hitchcock. Carecen de ese peso las creaciones de Richard Franklin, las de Brian de Palma o las de Spielberg, a pesar de su envidiable uso de recursos narrativos. De Palma ha optado por hacer de sus personajes —víctimas y victimarios— simples cifras, piezas de ajedrez cada vez más carentes de matiz, ha transformado sus cintas en vehículos para el lucimiento personal. Veamos si no el papel que juegan los «villanos» en sus trabajos más recientes. No son de ninguna manera figuras con las que podamos tener un acercamiento humano. *Michael Caine*, o el *driller killer* de *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984), son el cascarón vacío de *Norman Bates* o *Bob Rusk*, un pretexto con arma. También ilustra los *hommages* hitchcockianos el hecho de que De Palma haya filmado en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) la candente seducción de la rubia Angie Dickinson en la parte trasera de un taxi como una suerte de *trivia test* vacío de sentido.

Para hablar de Spielberg, vale la pena relatar su primer encuentro con Hitchcock. El joven director se hallaba en la Universal, mientras Hitchcock rodaba en uno de sus sets. Entusiasmado, Spielberg se preparó para conocer a su ídolo y se encaminó al plató. Ahí estaba Hitchcock, sentado de espaldas. Spielberg lo observó un momento y

el hombre ni siquiera volvió la cabeza, pero con un suave ademán llamó a uno de sus asistentes para murmurarle algo. El asistente se encaminó directamente a Spielberg, que se sintió profundamente emocionado, y le dijo: «Joven, por favor, abandone este lugar, molesta al señor Hitchcock…». A pesar de este contacto poco auspicioso, Spielberg crea en *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971) una magnífica cinta de suspense hitchcockiano, en la que el «hombre común» ve sacudida su banal existencia por la irrupción del Mal. En este caso un enorme vehículo que le persigue a través de una perpetua carretera en medio de un paisaje árido y primigenio. Una brillante elección de escenario que le permite transformar este duelo en un asunto de talla mítica.

Además, existe el paralelo entre Hitchcock y Walt Disney, de quien Hitchcock dijo sentir envidia «porque, si no le gustaba alguno de sus actores, lo rompía en pedacitos»), no solo como industria de entretenimiento, sino debido a sus oscuros y retorcidos temas disfrazados de escapismo. Disney era un cineasta profundamente americano, pero que tenía una fuerte influencia europea (especialmente del cine expresionista alemán). Admirador de los ilustradores Victorianos, Rackham, Dulac y Nielsen, Disney compartía con Hitchcock una absoluta convicción acerca del papel que el Mal jugaba en nuestras fábulas cotidianas. Ambos cineastas entendían el principio que Hitchcock enunció en su momento: «Tanto mejor el villano, mejor es el filme», y prueba de ello es la forma en que perviven los perfectos antagonistas de Disney. La «sombra» *jungiana* es un elemento primordial para entender el «Ánima» en las historias. Blancanieves o Charlie en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) verán en peligro su inocencia al confrontar sofisticados y atractivos enemigos. Ambos cineastas eran grandes estilistas interesados en un juego moral de luz y sombra. La gran diferencia radica en la enorme ambigüedad, cuando no la perversidad, de los finales en Hitchcock en claro contraste con los *happy endings* de Disney.

Hitchcock tendría paralelos temáticos con otros cineastas: parecen compartir, en sus últimos años, la visión decadentista de Erich von Stroheim y la fascinación de Fritz Lang por el crimen. Su admiración por Buñuel fue siempre confesa y es muy claro que ambos hombres tienen en común una fuerte impronta católica y una fascinación por lo perverso, por lo oscuro. Pero todo aquello que en Buñuel es explosión está soterrado en Hitchcock. Buñuel es un anarquista aun en sus formas narrativas, en tanto que Hitchcock es un formalista absoluto. Buñuel deprecia el academicismo, Hitchcock lo ejerce con singular maestría. Ambos eran hombres que vivían una vida de apariencia burguesa y casi monástica pero albergaban en su interior un furioso fetichismo y una inextinguible ferocidad social. Cuenta Buñuel que en un mítico encuentro entre ambos cineastas (durante una comida ofrecida por George Cukor en Hollywood) Hitchcock no dejaba de mirarle con sonriente complicidad mientras le susurraba sobre *Tristana*: «¡¡Ah, esa pierna, esa pierna!!».

Hitchcock decía no ver cine (igual que Bergman), pero lo cierto es que asistía a

las salas de cine con bastante frecuencia y recordaba claramente las películas más importantes de la filmografía buñueliana. Merece la pena consignar la reacción que provocó en Hitchcock *Sonata de otoño*, asentada así por David Freeman:

> Una tarde veíamos *Sonata de otoño*, de Ingmar Bergman. El filme es una muy rica pero no particularmente cinematográfica batalla entre una madre verbosa [Ingrid Bergman] y su callada y menos exitosa hija [Liv Ullman], Todo el asunto estaba en sueco y evidentemente no era del agrado de Hitchcock. La veía por su cariño hacia Ingrid Bergman y porque, decía, «Ella estará nerviosa por saber mi opinión». […] En su primera aparición [de Ingrid] Hitchcock dice: «Se ve vieja, la han filmado muy mal». […] [Y] más tarde en el filme, cuando ella entra vistiendo un collar de perlas, él gruñe: «Se ve como la reina». Guarda silencio entonces por un rato, pero luego, durante una larga, maravillosamente actuada secuencia entre la madre y la hija, Hitchcock se levanta […], llama a Tony, su chófer, me vuelve la espalda e ignorando la pantalla declara: «YO YA ME VOY AL CINE». Y simplemente así fue.

Hitchcock hizo famoso el sistema del «guión de hierro» y cooperó con la generalización del *storyboard* o guión visual, que pasaría a formar parte indisoluble del sistema de rodaje norteamericano. Se transformó en ejemplo de economía, precisión y compromiso con cada proyecto. A él se debe mucho de la «libertad creativa» que permite al cine de ambiente realista darse «licencia sobre la realidad» a fin de lograr su plenitud de expresión. Hitchcock nos dejó su «nuevo testamento» fílmico escrito por el apóstol Truffaut, además de preocuparse por hacer público un impresionante número de ideas y anécdotas irresistibles y muy útiles porque nos permiten intuir su proceso creativo.

Con todo, existe aún hoy una especie alarmantemente longeva de imbéciles empeñados en negar la importancia de Hitchcock. No es el título de *auteur* el que interesa rescatar, pero sí la certeza de que el hombre, como dijo Jean Renoir (y el mismo *Hitch*, a través de uno de sus personajes), siempre «pintó el mismo árbol» hasta alcanzar en él y con él la perfección y el dominio absolutos.

Hitchcock es el gran maestro de los sentimientos humanos (de las debilidades en especial) y no se limita a ser el «mago del *suspense*», título fácil que lo hace ver como el relleno de una variedad en una fiesta infantil. Su filmografía, aun por su cantidad, es ya ineludible en toda historia del cine universal, y, por tanto, merece todas y cada una de las palabras que de ella se han impreso.

A lo largo de cerca de cincuenta años, Alfred Hitchcock mancilló la moral de millones y practicó el mayor y más pulcro envenenamiento de «buenas conciencias» del que se tenga registro. ¡Ah!, pero para llevarlo a cabo, hubo de aplicarse a crear un villano confiable, infalible. Un hombre amable y sereno que ofrece un brillante vaso de leche «cargada», de quien no se puede esperar tal comportamiento. Un profesional

responsable a quien los productores confían dinero para crear películas «divertidas». Un anarquista de traje y corbata negros. Un payaso que regala bombones rellenos de cianuro, cuya atractiva apariencia garantiza el consumo. El criminal más perfecto que haya creado nunca *Hitch* fue él mismo: Hitchcock, el monstruo confiable del barrio que, contra lo que sucede con otros *auteurs* subversivos, siempre fue accesible y obtuvo una gran aceptación popular. Lo sorprendente, entonces, no es solo la calidad de su veneno, sino la adicción que este creó.

La obra de Hitchcock terminó por acercarnos —más allá de los límites que señala la prudencia— al pensamiento convulso, al acto mismo del criminal. Nos hizo adueñarnos de su culpa, olvidando toda seguridad. Cometió el crimen perfecto… 53 veces: nos envenenó el alma con el licor del cine. Nos invitó a mirar el abismo…

Y el abismo nos miró a su vez…

PERIODO INGLÉS

Cine mudo

EL JARDÍN DE LA ALEGRÍA

(THE PLEASURE GARDEN - 1925)

Producción Gainsborough-Emelka, Michael Balcon; Inglaterra-Alemania. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la obra de Oliver Sandys. *Fotografía*: Baron [Giovanni] Ventimiglia. *Intérpretes*: Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levett), John Stuart (Hugh Fielding), Nita Naldi (chica nativa), Frederick Martini, Florence Helminger. *Duración*: 75 minutos. // Rodada en 1925 en Munich, Génova y San Remo y en los estudios Emelka. Estrenada en 1927.

SINOPSIS: Patsy, corista del teatro The Pleasure Garden (El jardín de la alegría), lleva a trabajar allí a su amiga Jill, comprometida con Hugh Fielding, quien presta servicios en el trópico. Patsy se casa con Levett, amigo de Hugh, mientras Jill lleva una vida disipada en compañía de jóvenes vividores. Levett también parte al trópico y Patsy, víctima de la nostalgia, lo sigue después. En las islas descubre que su marido, adicto al alcohol, tiene amoríos con una chica nativa y le exige una decisión. El marido responde «con madurez»: ahoga a su amante y pretende hacer pasar el hecho por suicidio, sin contar con el retorno de la difunta desde el más allá. Impresionado por tal aparición, el hombre persigue a su esposa con una espada hasta que llega el doctor al lugar y le dispara. Por un momento Levett recupera la lucidez, mira al doctor y le dice: «Oh, hola, doctor…», mira luego su herida, repite «Oh…», y cae muerto. Patsy reencuentra el amor total en Hugh, que ya ha olvidado a Jill, quien seguramente habrá encontrado a su vez el amor en múltiples formas.

La primera cinta de Hitchcock, filmada en condiciones extremadamente modestas, encontró recepción entusiasta de la crítica de su tiempo, que admiró en el cine del joven director una narrativa precisa y ágil, «americana». Aún hoy Donald Spoto valora esta cinta porque en ella ve «desde los planos iniciales, las principales imágenes e ideas que ocuparían a Hitchcock durante los siguientes 50 años». También se adivinan la crueldad y un sentido sexual subterráneo. El propio Hitchcock cuenta de la secuencia en que muere Levett: «uno de los productores alemanes, un hombre muy importante, saltó diciendo: “Es imposible. Usted no puede mostrar esta escena así. Es increíble y demasiado brutal”». John Russell Taylor agrega que «sin embargo [la escena] fue mostrada tal cual, y Hitchcock guardó en su memoria el efecto, para volver a usarlo, brillantemente, al principio de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 y 1956)». Dice acerca de una escena en la alcoba de las dos protagonistas: «Tiene un pálido tinte lésbico». En ambos casos hablamos de constantes temáticas de la obra de Hitchcock: la crueldad y su sentido vago pero siempre perverso del sexo.

Harrys y Lasky dicen que este filme es «típico entre los enredosos melodramas

que le serían asignados en sus primeros años de director» (ver las siguientes cuatro o cinco sinopsis). Esa característica «enredosa» continuaría también en el resto de su obra para placer de sus detractores. Eric Rohmer y Claude Chabrol no piensan del mismo modo e invitan a desconfiar de los críticos de la época: «Sin duda los argumentos [armados por Eliot Stannard, quien fue por algún tiempo guionista oficial de Hitchcock] están abiertos a infinita crítica. En cualquier caso, establecieron la reputación del director». Hitchcock, que siempre tiene la última palabra, dice del filme: «Melodramático pero con un par de cosas interesantes…».

La cinta fue «enlatada» durante dos años porque el distribuidor C. M. Woolf la consideraba «confusa y extraña». Pese a los reclamos de la crítica, no vio la luz sino hasta después de la excelente recepción dada a *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927).

Escena de la película *El jardín de la alegría* (1927)

EL ÁGUILA DE LA MONTAÑA

(THE MOUNTAIN EAGLE O FEAR O'GOD - 1925)

Producción Gainsborough-Emelka, Michael Balcon; Inglaterra-Alemania. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard. *Fotografía*: Baron [Giovanni] Ventimiglia. *Intérpretes*: Bernhard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice), Malcolm Keen (Fear O'God), John Hamilton (Edward). *Duración*: 66 minutos aproximadamente (cálculo sacado de una equivalencia pies-segundos y basado en el metraje marcado por Robin Wood en su libro *El cine de Hitchcock*). // Rodada en el Tirol austríaco y en los estudios Emelka. Estrenada en 1927.

SINOPSIS: Beatrice, maestra de una escuela rural en Kentucky, huye del acoso del gerente de una tienda local que busca ultrajarla y se refugia en brazos de un ermitaño montañés, quien se casa con ella para ultrajarla con su consentimiento.

De esa segunda cinta de Hitchcock solo se conserva media docena de fotos. El director no parece lamentar la pérdida y asegura por el contrario que «es una muy mala película». A pesar de que este tipo de autocríticas de Hitchcock no siempre eran justas, la sinopsis es folletinesca y en las fotos que sobreviven solo parece atractiva la caracterización de personajes. (La actriz Nita Naldi había sido pareja de Rodolfo Valentino, como doña Sol, en la versión de *Sangre y arena* (*Blood and Sand*), dirigida por Fred Niblo para Hollywood en 1922).

EL ENEMIGO DE LAS RUBIAS

(THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG - 1926)

Producción Gainsborough, Michael Balcon; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock, asistido por Alma Reville. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la novela homónima de Marie Bellocq Lowndes. *Fotografía*: Baron [Giovanni] Ventimiglia. *Edición*: Ivor Montagu. *Intérpretes*: Marie Ault (señora Jackson, casera), Arthur Chesnney (su esposo), June (Daisy, una modelo), Malcolm Keen (Joe), Ivor Novello (el inquilino). *Duración*: 75 minutos (versión en videocasete con el sistema *Accuspeed*, que evita los «saltos» de la viejas cintas, pero las hace correr más lentamente). // Rodada en 1926 en los estudios Islington de Londres. Estrenada en 1927.

SINOPSIS: Un asesino autonombrado «el vengador» se afana por acabar solo con mujeres rubias y solamente los martes, vestido con una enorme capa negra y un pequeño maletín de tipo médico. El pánico es tal que las rubias tiñen su pelo, y aunque las morenas sonríen seguras, toda la población está temerosa y alerta. A la casa de huéspedes de los padres de Daisy, modelo profesional, hija de los dueños de una casa de huéspedes y novia del policía Joe, llega un nuevo y misterioso inquilino vestido con capa y cargando un pequeño maletín, que rehuye el contacto con todos, pero no el de Daisy. Esto y su actitud lo muestran como posible sospechoso; Joe, celoso, se siente particularmente inclinado a creer en su culpabilidad. La sospecha crece hasta que una turba enardecida está a punto de lincharlo, pero Daisy logra salvarlo y se aclara todo: el inquilino es hermano de una de las víctimas anteriores y está interesado en hallar al asesino. Daisy se une a su nuevo amor —que además es millonario— en un curioso epílogo.

«… A fines de abril, Balcon le dijo a Hitchcock que había conseguido los derechos de una obra literaria […] una novela popular de misterio de 1913, *The Lodger*, de Marie Adelaide Lowdes, hermana de Hilarie Bellocq…». Así narra Spoto la génesis de *El enemigo de las rubias*. El propio Hitchcock considera esa obra como la primera *Hitchcock movie*, quizá por eso hizo también su primer cameo (aparición incidental) en pantalla, que después sería esperado por críticos y público y aborrecido por el director.

Si en *El jardín de la alegría* Hitchcock había demostrado ser eficaz alumno de la escuela norteamericana, esta película es, según sus propias palabras, «… la primera cinta posiblemente influida por mi periodo en Alemania. Toda la aproximación a este filme era instintiva en mí…». Lo «instintivo» lo llevó a considerar las estructuras dramática y visual como elementos complementarios, a veces indivisibles (para bien o para mal, ya que la exposición del guión se antoja larga, aunque es visualmente deslumbrante) y fundir contenido y forma en una sola entidad. La influencia visual alemana, además, subsistió en el director durante todo su periodo de cine en blanco y

negro, hasta los años cincuenta, y reapareció en *Psicosis* (*Psycho*) en 1960.

El uso del trucaje estaba ya tan desarrollado en este filme que Eric Rohmer y Claude Chabrol admiran, entre sus efectos, «el sorprendente plano que muestra a una mujer, cuyo cabello rubio [el asesino las prefiere rubias] está iluminado desde abajo y perfora la oscuridad; otro ejemplo es que usa un ángulo bajo, gracias a un piso de cristal, para revelarnos el extraño caminar dentro de su cuarto». Esta «técnica visual» que ubica la cámara en un punto de vista privilegiado sobre el del ojo humano, trataría de ser imitada innumerables veces por directores menores, pero sin lograr el éxito de Hitchcock, por carecer de la «sustancia» dramática antes mencionada y porque era ejecutada solo por pose, sin que la intención narrativa estuviera ahí.

Spoto agrega que «el filme es admirable por su escaso uso de títulos. Virtualmente toda la historia se narra con miradas y gestos, luz y sombra, y con un cauto sentido del ritmo en los cortes. Esto está muy cerca del "cine puro"».

A pesar del éxito de público, la película, considerada por «fuentes internas» como «inexhibible» y de narración «rara», estuvo muy cerca de no ser vista nunca. Spoto, Russell Taylor y el propio Hitchcock aseguran que este juicio proviene de Graham *Jack* Cutts, ex jefe del joven director, que estaba muy resentido con él y juraba que de la narrativa de «ese niño en el set» no se podía «obtener ni pies ni cabeza», y, de nuevo, del distribuidor, C. M. Woolf, que después de una primera exhibición le dijo a Hitchcock: «Su filme es tan malo, que simplemente lo vamos a archivar y a olvidarnos de él». Lo que el cumplimiento de esa amenaza hubiera representado en la carrera del realizador pertenece al terreno de la ficción, pero el asunto mejoró gracias a la intervención de Ivor Montagu, joven intelectual (22 años) que se encargó de montar la película y cooperó con un receloso Hitchcock para refilmar algunas secuencias y rediseñar y disminuir el número de títulos en 300 por 100. La película llegó a ser reconsiderada para una nueva exhibición, pero Hitchcock nunca otorgó a Montagu el crédito necesario y propició una cordial ruptura con él durante su siguiente película.

El desenlace de la historia por el que el inquilino resulta no ser culpable molestaba a Hitchcock, quien deseaba un final ambiguo en que el personaje desapareciera entre la niebla y consideró ese *happy ending* como una concesión al *star system*: «Tropecé con el mismo problema 16 años después, cuando hice *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) con Cary Grant. Le decía a Truffaut: "Cary Grant no podía ser un asesino"». Sin embargo, Donald Spoto apunta más certeramente que «de hecho, esos finales hubieran nublado el significado de sus historias. En ambos casos el tema principal no es el descubrimiento del crimen, sino las tendencias criminales que existen en personajes aparentemente inocentes», y abunda: «… el interés de Hitchcock en *El enemigo de las rubias* no es la psicopatología del crimen, ni mucho menos la identidad del verdadero criminal. Prefiere abundar en el efecto del crimen en la gente común y corriente…».

A propósito del galán de la cinta, la mancuerna *Hitch* & Novello parecía

funcionar. Novello, el joven ídolo de *matinée*: atractivo, de francas tendencias homosexuales, era el complemento perfecto del regordete y reservado «niño genio», que siempre se sintió cómodo con sus actores homosexuales y bisexuales.

El enemigo de las rubias toca por primera vez algunas ideas fundamentales del autor: la difusa línea entre culpable e «inocente», el uso de la ley en provecho de lo personal, la fascinación del asesinato, la redención del amor y la visión católica que permearía gran parte de su obra, y que queda demostrada claramente en los planos de detalle sobre el crucifijo de un personaje y en el paralelo entre la secuencia final (cuando el héroe es perseguido por una turba) y la pasión de Cristo. John Russell Taylor, sin embargo, se declara poco convencido de que «Las primeras personas que vieron *El enemigo de las rubias* reconocieran todo esto…».

El hecho es que, con todo, *El enemigo de las rubias* repitió con creces el éxito crítico y económico de *El jardín de la alegría*. Spoto señala que Hitchcock «se hallaba en su elemento en el sórdido estudio de Islington…», e incluso alude a otras condiciones de tipo social para justificar el éxito de la película. Rohmer y Chabrol creen, más sencillamente, que el origen de la respuesta del público está en el atractivo del tema, pues «es [para Hitchcock] su primer gran éxito y —¿será solo por coincidencia?— su primera cinta de suspense». De haber sido así, la coincidencia, otra constante de Hitchcock, fue prodigiosa.

En esta cinta *Hitch* toca por primera vez uno de sus temas preferidos: el de la pareja que huye de «la sociedad» y su orden en cualquiera de sus manifestaciones, que volverá en *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935), *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1938), *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) y hasta en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959). La idea de la pareja que huye o es expulsada (*La muchacha de Londres* [*Blackmail*], 1929) es similar al mito católico de Adán y Eva expulsados del Paraíso.

La cinta tendría dos nuevas versiones más, una en 1932 (de nuevo con Novello) y otra en 1944, dirigida por John Brahm, con Merle Oberon y George Sanders.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Son dos, una en el cuarto de periodistas y otra más entre la turba enardecida.

Fotograma coloreado de la película

DOWNHILL

(DOWNHILL - 1927)

Producción Gainsborough, Michael Balcon; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la obra teatral de David Le Strange, seudónimo de Ivor Novello y Constance Collier. *Fotografía*: Claude McDonnell. *Edición*: Ivor Montagu. *Intérpretes*: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (doctor Dawson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lilian Braithwaite (lady Berwick), Isabel Jeans (Julia), Ian Hunter (Archie). *Duración*: 79 minutos. // Rodada en 1927 en los estudios Gainsborough. Estrenada en 1927.

SINOPSIS: Roddy Berwick, un joven noble e ingenuo, asume en un acto de generosidad la culpa de un compañero de escuela proclamando como suyos una serie de robos ejecutados por aquel. Su virtud y su vida inician un total descenso. Viaja a Francia, donde trabaja como bailarín, y se enreda en un lío romántico. Delirante, piensa embarcarse al sur, pero, por error, regresa a Londres, donde todo ha quedado esclarecido. Su posición social se restablece por completo.

Hitchcock nos dice de *Downhill*: «Fue hecha como una serie de *sketches*. Era una obra pobre. Lo que sucede es que el autor era Ivor Novello» (quien gozaba con este tipo de papeles). Efectivamente, Novello y Constance Collier, bajo el seudónimo común de David Le Strange, fabricaron una historia calificada por la prensa de aquel tiempo como «evidentemente floja; solo un experto manejando una imaginativa producción podía convertirla en algo interesante». Este juicio fue más o menos generalizado. Empero, Rohmer y Chabrol opinan que les parece «severo e injusto». Obviamente —añaden— esos críticos se habían formado una idea falsa de Hitchcock (no sería la última vez que eso les pasara) y reprochaban al director no confirmar la idea que de él tenían. Como quiera que sea, quienes hemos visto *Downhill* tiempo después encontramos en ella un buen número de virtudes, y hasta podemos preferirla a *El enemigo de las rubias*. La acusación anterior es cuando menos curiosa en labios de Rohmer y Chabrol, que más tarde cojearían del mismo pie al descartar rápidamente todas las cintas que no encajaban en su teoría del Hitchcock católico.

Rohmer, Chabrol y Spoto encuentran mucha sustancia en el tema de la cinta. John Russell Taylor la llama «una de las más vivas y gozosas» cintas mudas del autor. Spoto valora «algunos buenos efectos técnicos», entre ellos «algunas “disolvencias empatadas”, una muy buena secuencia onírica y algunos planos de seguimientos con cámara en mano sorprendentemente claros…».

Hitchcock también se muestra satisfecho con las secuencias oníricas y dice que las resolvió por corte directo deseando experimentar, pues «en esos días las alucinaciones siempre se hacían por medio de disolvencias y siempre estaban

borrosas». Spoto elogia el «brillante plano subjetivo a un ascensor descendiendo a los bajos fondos de Londres»: «el camino más rápido a todo», como proclama uno de los títulos. Aun así, Hitchcock dice de ese plano que «no lo haría hoy», e inmediatamente pasa a describir lo que Truffaut llama «una muy buena escena en un cabaré de París»:

> Sí, ahí experimenté un poco, mostré a una mujer seduciendo a un hombre más joven. Ella es una dama de cierta edad, pero bastante elegante, y él la encuentra atractiva hasta el amanecer. Entonces abre la ventana y el sol entra iluminando la cara de la mujer. En ese momento ella se ve horrible. Y a través de la ventana se muestra gente que pasa cargando un ataúd.

Puede ser que detalles como el anterior hayan entusiasmado a Rohmer y Chabrol lo suficiente como para proclamar, hablando de ese filme, que «Hitchcock es un destacado pintor de la depravación». Spoto destaca otro aspecto: «El paso del joven inocente por el mundo del teatro, el “mundo del hacer creer”, y más tarde la entrada del joven al “mundo de las ilusiones perdidas”, ambos títulos referidos al viaje interior del joven. Ese viaje es, con mucho, más interesante que cualquiera de sus viajes a París o Marsella». Volveremos sobre el tema a propósito de *Sabotaje* y de *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950).

Diferencias sobre aspectos formales provocaron después de esta película una ruptura con Ivor Montagu, a quien Hitchcock no volvería a encontrar sino después de siete años. *Downhill* no tuvo el éxito económico que se esperaba del binomio Hitchcock-Novello, que con esta cinta llegó a su fin.

Isabel Jeans, Ivor Novello (en primer plano) y Robin Irvine, intérpretes de *Downhill* (1927)

EASY VIRTUE

(EASY VIRTUE - 1927)

Producción Gainsborough, Michael Balcon; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la obra teatral de Noël Coward. *Fotografía*: Claude McDonnell. *Edición*: Ivor Montagu. *Intérpretes*: Isabel Jeans (Laurita Filton), Franklyn Dyall (su esposo), Eric Bransby Williams (el artista), Ian Hunter (consultor del demandante), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (su madre). *Duración*: 79 minutos. // Rodada en 1927 en los estudios Gainsborough. Estrenada en 1927.

SINOPSIS: Laurita Filton es una mujer con pasado tormentoso en el que se mezclan su divorcio con el suicidio de un amante anterior, un pintor. Al salir de la Corte está tan destruida que grita a un fotógrafo: «¡Dispare[1], que ya no queda nada por matar!», pero después trata de reintegrarse a la vida social por medio de un segundo matrimonio con John Whittaker, hombre de mucho dinero y poco carácter. La familia Whittaker y los escandalosos periódicos reavivan el repudio social hacia la aislada mujer, que termina por desaparecer en la noche.

Rohmer y Chabrol despachan a *Easy Virtue* en ocho líneas y nos hacen notar que «el filme subrayaba cruelmente lo artificial y superficial de la obra teatral de Coward. Para Hitchcock era una forma elegante de sacarle la lengua a la Gainsborough y recobrar su libertad». Spoto lo considera «uno de los trabajos más curiosos de Hitchcock. Sofisticado técnicamente, y extrañamente conmovedor en sus últimos momentos».

Hitchcock rescata de esta cinta la secuencia por la que nos enteramos de la respuesta de la heroína a la oferta de matrimonio a través de las expresiones de una telefonista curiosa. Este efecto, que nos deja librados a la imaginación, se repetiría una y otra vez en el cine del director, incluso hasta en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), provocado con recursos como alejar a los personajes, colocarlos detrás de vidrios o puertas, ahogar sus voces con el sonido de un avión, etcétera, pero, en esencia, esta «objetivación» estaba destinada a limitar lo que el espectador oía a lo más esencial, para despertar su interés o para no perderlo por culpa de la información engorrosa. En su periodo sonoro, ese recurso apareció por primera vez en *El número 17* (*Number Seventeen*, 1932), y llegaría a ser depurado hasta convertirse en el más sutil suspenso.

Easy Virtue inició un largo paréntesis en la obra de Hitchcock. Empezaba su periodo de trabajo con la British International Pictures (BIP).

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa a través de una pista de tenis con un bastón.

EL RING

(THE RING - 1927)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección* y *Guión*: Alfred Hitchcock. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Edición*: Alfred Sooth. *Intérpretes*: Carl Brisson (Jack Sanders), Lillian Hall Davies (Nellie), Ian Hunter (Bob Corby, el campeón), Forrester Harvey (*showman* ambulante), Gordon Harker. *Duración*: 79 minutos. // Estrenada en 1927.

SINOPSIS: *One Round Jack* es el apodo de Sanders, boxeador de feria al que nadie puede vencer. Su novia, la taquillera Nellie, lo sigue a todas partes. Un campeón australiano logra vencerlo y Nellie queda prendada de él, aceptándole un brazalete en forma de serpiente. Nellie y Jack se casan, pero ella continúa sus devaneos. Finalmente, la situación amorosa de la pareja se acelera: ella renuncia al campeón y es perdonada por Jack.

El ring fue el primer guión original de Hitchcock y en él probó su magnífico sentido de economía. A diferencia de la cinta anterior, *El ring* es muy apreciada por los críticos en general y por el mismo Hitchcock, que la recuerda como una «muy interesante película», añade: «Se podría decir que después de *El enemigo de las rubias*, *El ring* fue la siguiente *Hitchcock picture*».

> Había en ella toda suerte de innovaciones y recuerdo que, el día de la *première*, un elaborado montaje obtuvo una ronda de aplausos. Fue la primera vez que eso me sucedió a mí.

Russell Taylor describe ese montaje: «El héroe fantasea un beso entre su esposa y su rival con una ebullición de imágenes, con un teclado de piano, distorsionado en patrones abstractos…», frutos de la minuciosa observación por el director de los «curiosos rituales» del boxeo, y califica las elipses del filme de ingenuas, simples. Al contrario, Chabrol y Rohmer defienden toda la cinta, incluidas las elipses. Hacen notar el múltiple sentido del título[2] que alude al ring de boxeo, al brazalete del amante, al anillo de matrimonio (¡que además tiene forma de serpiente, símbolo católico del pecado original!) y resaltan las:

> deslumbrantes ideas montadas a lo largo del filme [que] podrían ser enumeradas sin final. Cuando el esposo rasga el vestido de su mujer, ella se cubre los pechos con una fotografía de su marido; cuando Sanders llega a casa después de un combate, organiza una fiesta, y mientras la champaña fluye en los vasos, él nota la ausencia de su esposa y entiende que está con su amante

por un primer plano de la copa de champaña sin burbujas.

Spoto dice que ese plano es «el más memorable de todos, y al mismo tiempo el más triste».

Es curioso que exactamente el mismo detalle haya sido usado por Russell Taylor como argumento de su crítica negativa a la forma del filme.

¿Tendría razón Hitchcock al juzgar poco importante la opinión de los críticos?

El ring (1927), protagonizada por Carl Brisson

LA MUJER DEL GRANJERO

(THE FARMER'S WIFE - 1927)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección* y *Guión*: Alfred Hitchcock, basado en la obra teatral de Eden Phillpots. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Edición*: Alfred Booth. *Intérpretes*: Jameson Thomas (Samuel Sweetland), Lillian Hall Davies (Araminta Dench), Gordon Harker (Churdles Ash), Maud Gill (Thriza Tapper), Louie Pounds (viuda Windeat), Olga Slade, Antonia Brough. *Duración*: 67 minutos. // Rodada en 1927 en el País de Gales y en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1928.

SINOPSIS: El granjero Sweetland, viudo reciente, decide encontrar una nueva esposa e inicia su búsqueda afanosa por el condado, pero lo rechazan todas sus candidatas. Finalmente regresa a su hogar para encontrar el amor en brazos de su casera, una mujer noble y guapa que lo amaba en secreto desde hacía tiempo.

El juicio general sobre esta película es que, pese a ser divertida, resulta claramente prescindible, y que incluso el virtuosismo técnico de Hitchcock parece en ella fuera de lugar y solo surte efecto por la estupenda fotografía en exteriores de Jack E. Cox. Rohmer y Chabrol hacen notar que Hitchcock «era perfectamente consciente de esto, pues no regresaría al "retrato de atmósfera, excepto cuando estaba inspirado por la presencia de un conflicto moral, como en el caso de *The Manxman* (1929)"».

CHAMPAÑA

(CHAMPAGNE - 1928)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard y Alfred Hitchcock, sobre una historia de Walter C. Mycroft. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Intérpretes*: Betty Balfour (Betty), Jean Bradin (el chico), Theo von Alten (el hombre), Gordon Harker (el padre), Ferdinand von Alten (pasajero), Jack Trevor, Marcel Vibert. *Duración*: 93 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1928.

SINOPSIS: Betty, chica aventurera de la alta sociedad, se embarca en un viaje alrededor del mundo. Sola y autosuficiente, pilota aviones y coches o camina. Su padre y su prometido deciden castigar su rebeldía y la atemorizan con la historia de que la familia se halla en absoluta bancarrota y que las empresas que la sostenían (fabricas de champaña) ya no funcionan. La chica, desesperada, termina vendiendo el producto en una suerte de cabaré. Su padre decide rescatarla. Ella se casa con su «comprensivo» prometido que la perdona y todo vuelve a ser normal.

«… Probablemente el punto más bajo en mi creación…», dice *Hitch* de *Champaña*, aunque Truffaut lo contradice y le ayuda a recordar un par de gags. Spoto la redime por encontrar que en «su marco de trabajo aparecen imágenes interesantes que Hitchcock desarrollaría después en sus filmes —la doncella metiche, el intercambio de joyería, las secuencias de comida y el *dolly* que va hacia y desde la ventana en la agencia de viajes—». Rohmer y Chabrol afirman que la profundidad de la cinta es tan cuestionable que ni «una mosca se ahogaría en ella».

THE MANXMAN

(THE MANXMAN - 1929)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la novela de Hall Caine. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Intérpretes*: Carl Brisson (Pete), Malcolm Keen (Phillip), Anny Ondra (Kate), Randel Ayrton (padre de Kate), Clare Greet (madre de Kate). *Duración*: 90 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1929.

SINOPSIS: Phillip, joven abogado de la isla de Man, es fraternal y sinceramente amigo del también joven pescador Pete, pero ambos están enamorados de la misma mujer, Kate. Phillip se encarga de solicitar al padre de Kate su aprobación para que esta siga viendo a Pete. Phillip oculta su sentimiento y cumple con su deber de amigo, pero en ausencia de Pete (que se ha lanzado al mar y a la aventura con el muy vago propósito de «hacerse rico»), Kate y él viven momentos de amor tan intensos que ella queda embarazada. Phillip no desea casarse con ella para poder terminar su carrera como juez. Pete en cambio sí lo hace. Kate, desesperada, intenta suicidarse. Su intento queda frustrado, pero debe recibir el castigo penal y es llevada ante Phillip, que funge como juez y testigo al declararse culpable de la tragedia de esa buena mujer. Phillip y Kate se unen de nuevo plenos de felicidad mientras Pete prueba las primeras amarguras del proceso judicial y queda completamente solo.

«El único punto de interés de esta cinta es que es mi última silente», dice Hitchcock, y remata el juicio diciendo que es «una cinta muy banal». Rohmer y Chabrol, en cambio, la describen como «un ambicioso filme que no hace ninguna concesión», en el que «Hitchcock se entregó a una minuciosa, completa y resuelta descripción del conflicto moral que oponía a tres personas cuyo comportamiento va más allá del reproche». Spoto también la considera «uno de sus más interesantes filmes mudos», pero sus razones se antojan débiles al lado de las de Rohmer y Chabrol, que se explican diciendo: «Es obvio que *The Manxman* no es un simple melodrama, y que Hitchcock no la concibió ni dirigió como melodrama. Al contrario, puso todo su esfuerzo en extirpar el centro moral, que lo fascinaba, del resto de la ganga melodramática», y refuerzan su posición al decir de los personajes:

> Su fracaso es el fracaso de todos los seres humanos. La moral ordinaria no les puede ayudar a resolver sus problemas. Cada uno se ve obligado a asumir sus propias responsabilidades y a forjar una ética personal. Por primera vez, Hitchcock entra en el dominio que se ha vuelto desde entonces tan querido para él: el vértigo…

El cine inglés ya había filmado en 1916 una primera versión de *The Manxman* con Henry Alken y Elizabeth Risdon como Kate. En la versión de Hitchcock hizo de Kate la actriz checa Anny Ondra, revelada por el cine de su país.

Anny Ondra en el presonaje de Kate

Cine sonoro

LA MUCHACHA DE LONDRES

(BLACKMAIL - 1929)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Charles Bennett, con diálogos de Ben W. Levy, sobre la obra teatral de Charles Bennett. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Música*: Campbell y Connelly. *Edición*: Emile de Ruelle. *Intérpretes*: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (señora White), Charles Patón (señor White), John Longden (Frank Webber), Donald Calthrop (Tracy, el chantajista), Cyril Ritchard (el artista), Hannah Jones (la casera), Phyllis Monkman (el vecino), Harvey Braban (inspector en jefe). *Duración*: 81 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1929.

SINOPSIS: Alice White es una jovencita de carácter ingenuo pero coqueto, novia de Frank, detective de Scotland Yard. Discuten una tarde porque Frank quiere ir al cine, pero ella se niega. Se separan y Alice no tiene reparos en salir con un pintor bohemio que conoce en el mismo restaurante donde Frank la ha dejado. El pintor le muestra en su estudio algo de su obra, entre la que se incluye el retrato de un bufón riendo, y también le muestra «cómo pintar» haciendo en el reverso del antedicho cuadro un burdo bosquejo de Alice desnuda. El artista se encuentra en el gozoso proceso de mostrarle «algo más que cuadros» cuando ella reacciona como una muchacha decente y bien educada: apuñala al pintor y huye. Su novio Frank es el encargado de investigar el caso y descubre la culpabilidad de Alice, pero lo oculta hasta poder hablar con ella. Es entonces cuando aparece Tracy, el chantajista que sabe todo y está dispuesto a hablar, salvo que le proporcionen dinero. Frank y sus colegas persiguen a Tracy hasta el museo, donde el hombre se precipita a una muerte instantánea a través de un techo de cristal. Alice trata de entregarse a la ley, pero Frank la convence de desistir. Ha quedado libre socialmente, pero ella y su pareja comparten el doloroso secreto de su culpa moral.

Esta cinta es la primera sonora de Hitchcock y también la primera sonora filmada en Inglaterra. *La muchacha de Londres* tiene una estructura narrativa sólida por haber sido construida y rodada, en una primera versión, sin el uso del sonido director. Poco tiempo después, ya durante el rodaje, se le pidió al joven director hacer uso del nuevo equipo. Hitchcock volvió a filmar algunas secuencias e incluso se vio obligado a doblar la voz de la checa Anny Ondra con la de la actriz Joan Barry, que recitaba sus líneas en el mismo set, puesto que la posproducción de sonido era en aquel entonces desconocida.

Lo que conocemos de *La muchacha de Londres* es la versión sonora en la que Hitchcock —quien alguna vez dijo a Truffaut que las películas mudas eran la forma más pura del cine— obtuvo, gracias al sonido, enorme beneficio de las actuaciones,

suavizadas por el uso del diálogo hasta el punto de hacer obsoleta en ese aspecto su contraparte muda. También a nivel dramático se hicieron sentir los beneficios del sonido: *Hitch* sustituyó la situación original del atentado de seducción para adaptarlo a las nuevas exigencias del proceso. En la versión original, dicen Rohmer y Chabrol, «el pintor [en un *tracking* hacia delante] avanza hacia Alice, y en la versión sonora canta suavemente al piano, trabajando poco a poco hasta arrojarse hacia ella». Las ventajas del cambio son evidentes y contribuyen a la impresión de ambigüedad en la escena, haciendo aún más sorprendente el crimen de Alice. Según Spoto, «el público ha sido manipulado para hacerle sentir el asesinato satisfactorio y horrible a la vez». En la pista sonora vale la pena destacar un efecto que ahora es más bien un lugar común: la heroína escucha durante el desayuno la palabra «cuchillo» aumentada y repetida una y otra vez, creando uno de los primeros usos subjetivos del sonido.

Las primeras imágenes de la película muestran la captura de un presunto criminal y establecen por medio de una maravillosa disolvencia (entre una huella digital y el rostro del hombre) la fácil «cosificación» del criminal. Así, los personajes buenos y malos se definen como tales solo gracias a la identificación del público.

«El viaje de regreso de Alice a su hogar», dice Spoto, «está lleno de recordatorios y presagios de su culpabilidad: "*White*[1] para pureza" anuncia el letrero de Gordon's Gin sobre Picadilly; esta chica ciertamente va con la pureza. [¡Si hasta mata por ella!]».

El personaje de Alice White es la encarnación del concepto más burdo y esquemático de la mujer «buena» (tan burdo como lo representa el dibujo del pintor) y será, por tanto, objeto de burla: en las últimas imágenes de la película vemos a la pareja unida, ya no por el amor, sino por el secreto y la culpa, y delante de esa patética imitación de las relaciones humanas pasa por última vez la imagen del bufón riendo, que les cierra definitivamente la entrada al «paraíso» y recuerda a Alice (Eva, la mujer desnuda) y a Frank el origen hipócrita y simplista de sus crímenes; sus crímenes, porque han borrado uno con otro nuevo para guardar el frágil lazo que unirá sus vidas: la apariencia.

En una entrevista concedida a Peter Bogdanovich en 1963, Hitchcock dice: «Yo quería terminar *La muchacha de Londres* tal como empezaba. Solo que esta vez la chica sería la arrestada. Pero en aquellos días no me hubieran apoyado en eso. Tuvo que ser un final feliz». Esa declaración confirma lo mismo que *Sospecha* y *El enemigo de las rubias*: el final actual de la cinta vuelve la situación más frágil y terrible que el final prohibido por los productores.

El trucaje técnico (*Schüfftan process*) de *La muchacha de Londres* ofreció a Hitchcock no solo la posibilidad de lograr secuencias filmadas en sitios de difícil acceso, sino imágenes tan bellas como la del chantajista suspendido en el vacío frente al rostro impasible de una estatua gigantesca. Eso, resalta Spoto:

Hace conversar extrañamente los sentimientos de impotencia y serenidad. La

imagen de la impotencia es el hombre disminuido, digno de piedad en su huida de un mundo amenazante en el que su propio crimen es opacado por la intención criminal del detective que lo persigue. La imagen de la serenidad es la gran cabeza pensativa, divina en su distanciamiento ante el caos.

Leff hace un parangón entre esta secuencia, la de la estatua de la libertad en *Sabotaje* y la del Monte Rushmore en *Con la muerte en los talones*, y dice que la intención más clara de todas ellas es mostrar monumentos levantados en honor a la humanidad, que permanecen indiferentes ante los dramas humanos que pasan frente a ellos.

«En *La muchacha de Londres*, el verdadero chantajista moral es el detective», nos dice Spoto, y es verdad. Comparado con el chantajista ingenuo y *amateur*, el personaje de Frank Webber se vuelve el único criminal «profesional» de la cinta y comete un asesinato «a sangre fría». Hitchcock dirá, hablando de *Pánico en la escena*: «Son los mismos villanos los que están más asustados».

Spoto resalta la constante del enfrentamiento «amor *versus* deber» y la insistencia en mostrar al «trabajador de la justicia» exactamente como eso: un trabajador más, como cualquiera de otro oficio, que tiene niños y una vida personal que lo espera y que se «lava las manos» al volver a casa para dejar atrás su «sucio trabajo». Otra característica del «trabajador de la justicia» (que comprende a jueces, abogados y policías) es la «atracción protectora» que siente por algunos de los personajes, que puede volverse a ver en cintas como *Asesinato* (*Murder!*, 1930), *Sabotaje*, *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Pánico en la escena* y *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), y el deseo de usar la justicia a la ligera como instrumento de provecho personal (sentimental); eso sucede en *El enemigo de las rubias*, en *La muchacha de Londres* misma, en *Asesinato*, en *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947), o en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953).

La ambigüedad moral de *La muchacha de Londres*, ya prefigurada en *The Manxman*, hace de esta película, en ese sentido, el primer filme «moderno» de Hitchcock.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Es molestado por un niño en el tren, mientras trata de leer.

La muchacha de Londres (1929) fue la primera cinta sonora de Alfred Hitchcock

ELSTREE CALLING

(ELSTREE CALLING - 1929

Producción British International, Maxwell/Mycroft; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock (secuencias con Gordon Harker), André Charlot, Jack Hulbert y Paul Murray, coordinados y supervisados por Adrián Brunel. *Guión*: Adrián Brunel, Val Valentine y Walter C. Mycroft. *Fotografía*: Claude Friese-Greene. *Música*: Reginald Casson, Vivian Ellis, Chic Endor y Jack Strachey. *Intérpretes*: Will Fyffe, Cicely Courtneidge, Jack Hulbert, Donald Calthrop, Anna May Wong, Jameson Thomas, Gordon Harker, John Longden. *Duración*: 86 minutos. // Estrenada en 1930.

SINOPSIS: No hay sinopsis como tal.

Es una suerte de musical. Una de sus secuencias es en colores. «Un *pudding* mixto, ideado como anuncio publicitario de la BIP: todos los directores contratados […] contribuyeron con un *sketch*», dice Donald Spoto. «No tiene interés alguno», asegura Hitchcock. Fue «el primer musical inglés», se limitan a consignar Rohmer y Chabrol. El filme, cuyo título hace referencia a los estudios Elstree de Londres, parece haber desaparecido y eso nos deja sin nada más que decir.

JUNO AND THE PAYCOCK

(JUNO AND THE PAYCOCK - 1930)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Alma Reville, basado en la obra de Sean O'Casey. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Edición*: Emile de Ruelle. *Intérpretes*: Sara Allgood (Juno), Edward Chapman (capitán Boyle), Sidney Morgan (Joxer), Maire O'Neill, John Laurie, Dennis Wyndham. *Duración*: 85 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1930.

SINOPSIS: La historia ocurre a comienzos de los veinte, durante los levantamientos de Dublín, Irlanda, y tiene como protagonista a los miembros de una familia de pocos recursos. El padre es el capitán Boyle y la madre es Juno. La vida de la familia se trastorna al enterarse de una posible herencia. Finalmente, el dinero no les es legado y la familia cae en desgracia.

Este filme, que en su época tuvo buena recepción de público y critica, no encuentra actualmente nadie que lo defienda con fervor. Rohmer y Chabrol hacen notar el «catolicismo» de la cinta, pero concluyen que deriva más de la obra teatral de O'Casey que de Hitchcock. Spoto rescata su mezcla de humor y *pathos*, pero termina citando al mismo Hitchcock, que dijo de la cinta a Truffaut: «No tenía nada que ver con el cine».

ASESINATO

(MURDER! - 1930)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville, Alfred Hitchcock y Walter Mycroft, sobre la novela *Enter Sir John*, de Elemence Dance y Helen Simpson. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Intérpretes*: Nora Baring (Diana Baring), Herbert Marshall (sir John Menier), Miles Mander (Gordon Druce), Esmé Percy (Handel Fane), Edward Chapman (Ted Markham), Phyllis Konstam (Dulcie Markham), Hannah Jones, Una O'Connor. *Duración*: 92 minutos.

Hitchcock dirigió también una versión alemana, *Mary*, interpretada por Walter Abel. Los siguientes comentarios se refieren únicamente a la versión inglesa, puesto que la otra no se encuentra disponible. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1930.

SINOPSIS: Diana Baring, actriz de repertorio, es acusada del asesinato de una amiga. Su proceso penal avanza ominosamente, pero uno de los miembros del jurado, sir John Menier, convencido de la inocencia de la chica, profundiza por su cuenta la investigación y desenmascara al verdadero culpable: el novio de Diana, que había decidido matar a la víctima porque iba a descubrir que él era «mestizo»[2]. Diana informa que ya estaba enterada de ese dato y Handel Fane, el versátil novio, que resulta además travestí, homosexual y cirquero, se suicida ahorcándose en el trapecio, a mitad de su acto, vestido con toda la elegancia de una reina del trapecio. Finalmente Diana queda libre y la vemos entrar a la casa de sir John. La cámara descubre entonces que se trata en realidad del escenario de una obra de teatro.

Asesinato es una «curiosidad» en la obra de Hitchcock; uno de los poquísimos *Whodunit*[3] de su carrera. Hitchcock lo encuentra «un filme interesante» y explica entusiasmado toda su labor de experimentación:

> […] hicimos cosas que nunca antes habían sido hechas. Fue la primera parte hablada de Herbert Marshall y estaba perfecto para el papel; resultó excelente en el medio sonoro. De cualquier forma debíamos revelar sus pensamientos internos, y, como odio introducir personajes inútiles en una cinta, usé el monólogo con «flujo de conciencia». En aquel tiempo esto se calificó de extraordinaria novedad, aunque había sido usado desde hacía mucho en el teatro, empezando por Shakespeare. Había una escena en la que Herbert Marshall escuchaba radio en el baño […] tenía una orquesta de 30 tocando en el estudio, detrás del set. Verán, era imposible agregar luego el sonido; la música tenía que ser grabada al mismo tiempo.

Spoto nos dice que el tema del filme es la relación realidad-ficción: «la fascinación de la ilusión de la realidad y la realidad de la ilusión es algo tan viejo como Platón: Hitchcock merecería un tratamiento más profundo del tema en *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958)», y abunda:

> Sir John defiende su lucha por disculpar a Diana al reflexionar sobre la relación entre el arte y la vida; «esta no es una obra teatral», dice, «¡esta es la vida!», y para llegar a «nada más que la verdad» (nombre de una pieza del repertorio de la compañía), la policía, al principio, va a ver una obra que muestra al asesino vestido primero de mujer y luego de policía —dos disfraces usados por Fane para escapar de la escena del crimen—. El filme va entonces desde la cortina del escenario, que se eleva, al panel, como cortina, que se levanta simultáneamente en la celda de Diana. Cuando los esfuerzos de sir John tienen éxito, el asesino completa la atmósfera teatral suicidándose durante su acto circense. El filme termina con Diana entrando a la casa de sir John elegantemente vestida, pero la cámara se aleja para revelar que es la escena de otra obra teatral en la que los personajes actúan; la cortina que cae señala el final.

Habría que agregar que *Asesinato* mantiene algunos de los peores vicios de su origen teatral, entre ellos una sobrexplicación de cualquier mínimo acto y una infecciosa verborrea en la mayoría de sus escenas. Como ejemplo, basta el larguísimo diálogo en la sala de deliberación del jurado. En esta secuencia casi cada uno de los miembros del jurado da la explicación de su veredicto en una especie de sermón sobre las leyes, la justicia y sus posibles alcances. Esa demora se siente particularmente extraña por el contraste con un muy conciso montaje que antes ha comprimido todo el juicio en unos segundos. La secuencia adolece, además, de un pobre trabajo de actores; se usa demasiadas veces el recurso de cuestionar a coro (¡!) al protagonista como en una tragedia griega. Sin embargo, tiene algo interesante: en la secuencia, una extensa explicación sobre desdoblamiento de personalidad hace intuir ya el tema de *Psicosis*, y muy especialmente su engorroso final con la explicación psicoanalítica.

Otro fallo es el carácter pomposo del héroe, que lo hace aparecer inaccesible y distanciado durante la mayor parte de la cinta, y que convierte su investigación en un pedante acto paternalista. Pero quizá el más grave de todos los errores es la torpeza que muestra Hitchcock al unir el concepto de homosexualidad con el de impulso asesino, como lo haría una y otra vez (*El agente secreto* [*Secret Agent*, 1936], *La soga* [*Rope*, 1948] y *Extraños en un tren*).

Sobreviven a esas deficiencias la actitud (con tintes de deseo incestuoso) de uno de los miembros del jurado hacia la acusada, la secuencia posterior a todo el «rollazo» de los jurados, cuando se escucha el veredicto fuera de cuadro, mientras en

la pantalla un hombre limpia la salita y se fuma una colilla abandonada. De nuevo, la actitud de los «trabajadores de la justicia» parece más destajista que otra cosa. Es evidente que al miembro más destacado del jurado le preocupa más obtener un culpable que hacer justicia. Eso se repetirá en *Inocencia y juventud*, *Sabotaje*, *Yo confieso*, *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956) y *Frenesí*. También hay que destacar que los últimos 15 minutos de la cinta, así como los encuentros entre Diana y sir John tienen un estupendo tratamiento visual.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa frente a la cámara como transeúnte, hablando con una mujer.

JUEGO SUCIO

(THE SKIN GAME)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra, 1930-1931. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville y Alfred Hitchcock, sobre la obra teatral de John Glasworthy. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Edición*: René Harrison y A. Gobbett. *Intérpretes*: C. V. France (señor Hillcrist), Helen Haye (señora Hillcrist), Edmund Gwenn (señor Hornblower), Jill Esmond (Jill), John Longden (Charles), Phyllis Konstam (Chloe), Frank Lawton (Ralfe). *Duración*: 85 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1931.

SINOPSIS: La familia Hillcrist es de rancio abolengo. Sus vecinos, los Hornblower, son nuevos ricos, unos comerciantes que han entablado una batalla con ellos por la posesión de un trozo de terreno al que ambas familias aspiran. La pelea se transforma en un asunto de honor.

Rohmer y Chabrol sugieren «rescatar del polvoriento *Juego sucio* únicamente la grata escena de la subasta y un bello plano en el último rollo —pasémoslo de largo como un filme indigno de su autor—». Hitchcock afirma que «no hay mucho qué decir de él», y Spoto concluye que «por una vez, el comentario [de Hitchcock] sobre su propia obra está justificado». Saque el lector sus propias conclusiones.

EL NÚMERO 17

(NUMBER SEVENTEEN - 1931)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Asistente de dirección*: Frank Mills. *Guión*: Alma Reville, Alfred Hitchcock y Rodney Ackland, basado en la obra teatral de J. Jefferson Fadeon. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Intérpretes*: Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (la chica), John Stuart (el detective), Donald Calthrop, Barry Jones, Ann Casson, Henry Caine, Garry Marsh. *Duración*: 83 minutos. (La versión en vídeo es horrible; evite alquilarla o tendrá un desfile de hombres «sin cabeza». Debido al torpe *transfer* de la cinta, el encuadre se ha reducido: sus costados y la parte superior quedan «fuera de la pantalla»). // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1932.

SINOPSIS: Una parodia de todos los *thrillers* de la época en la que se mezclan, confusamente, cuerpos esposados, casas solitarias llenas de *gangsters* y gatos vagabundos, una heroína tonta y una persecución final en automóvil.

En *El número 17* Alfred Hitchcock perpetró la parodia como venganza al saber que John Maxwell había puesto en manos del director Thomas Bentley el proyecto de London Wall, sabiendo que *Hitch* anhelaba realizarlo. En cambio le fue entregado el proyecto de *El número 17*, que (irónicamente) Bentley deseaba.

Quizá el joven Hitchcock nunca entendió que la sátira más perfecta acaba por ser «casi» igual a aquello que satiriza. Además, los productores y el público no mostraron la sensibilidad adecuada para captar ese «casi». *El número 17* fracasó ante los ojos de sus contemporáneos casi en todos los niveles.

Cuenta en contra de la película una producción «al vapor» que se hace evidente en las maquetas de una persecución final que pretendía, además, «acabar con todas las persecuciones» antes filmadas. Esa secuencia final, sobrepuesta a las mal ejecutadas miniaturas, deja en claro el impecable sentido de la acción en Hitchcock. La trama era complicada y su lento inicio no mejoraba sino hasta la parte media de la película (donde no dejaban de aparecer personajes nuevos, muy poco atractivos además). Aun así, Spoto aclara: «Las confusiones y convulsiones de esta corta película harían parecer simple la trama de *Con la muerte en los talones*. Pero si la línea narrativa no deja esperanzas, la técnica es brillante». Vista hoy, la película resulta no solo chispeante, sino interesante, ágil y atrevida en sus estupendamente planeadas secuencias de acción (incluso la confusa trama parece mitigada en sus enredos después de varios años de haber olvidado qué fue lo que hizo *James Bond* para acostarse con quién o por qué está amarrado, atrapado o prisionero en Dios sabe qué o dónde). La película ofrece, además, un relajado tono de juego y desorden que la vuelve disfrutable en extremo y la contrasta con la serenidad del resto de la obra del autor.

No podemos dejar de comentar un extraño gag que aparece hacia el final de la cinta, cuando dos personajes masculinos se encienden el cigarro uno al otro, sosteniéndolos en la boca, con lo que llegan casi a besarse, y uno le pregunta al otro: «¿Entonces qué?», a lo que el interpelado, con gesto molesto, casi indignado, contesta: «¿Qué de qué?». Invitamos al lector a un acto de malabarismo mental para descifrar el misterioso subtexto de la secuencia.

LO MEJOR ES LO MALO CONOCIDO

(RICH AND STRANGE - 1932)

Producción British International, John Maxwell; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville, Val Valentine y Alfred Hitchcock, sobre una novela de Dale Collins. *Fotografía*: Jack E. Cox, Charles Martin. *Música*: Hal Dolphe. *Edición*: Winifred Cooper y Rene Harrison. *Intérpretes*: Henry Kendall (Fred Hill), Joan Barry (Emily Hill), Percy Marmont (Gordon), Betty Amann (la «princesa»), Elsie Randolph (la vieja doncella). *Duración*: 83 minutos. // Rodada en 1932 en Marsella, Port Said y en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1932.

SINOPSIS: Fred y Emily Hill, terriblemente aburridos de su vida hogareña y rutinaria, anhelan un cambio, que llega en forma de una herencia familiar. Con el dinero empiezan a recorrer el mundo; llegan a París, visitan el Folies Bergère y disfrutan durante el viaje de excesos que antes no se habían permitido. Emily se enamora del comandante Gordon y Fred de una falsa princesa. La nave naufraga y ellos, ante la perspectiva de la muerte, se juran de nuevo amor eterno. Vuelven en sí para darse cuenta de que han sido rescatados por un bote chino recolector de basura. Fred y Emily regresan a la paz del hogar que tanto despreciaban.

Aunque este filme fue rodado después que *El número 17*, su estreno fue anterior.

Después de un reciente viaje alrededor del mundo, Hitchcock y su esposa Alma deseaban hacer un filme basado en esa experiencia. El resultado ha sido proclamado unánimemente como uno de los más interesantes filmes de su periodo inglés. La elección del reparto empezó mientras se rodaba *El número 17*, y Spoto destaca el acierto al contratar a Elsie Randolph. Yo, francamente, no puedo dejar de mencionar el desatino que me parece la apariencia de Henry Kendall, quien durante el periodo *strange* de la pareja resulta muy a tono, pero que se ve francamente *misscast* al principio; como hombre de familia su rostro está lejos de ser ingenuo y apacible. Debajo de esas cejas se adivina la semilla de un próspero violador de gallinas.

El tema de una pareja en vías de separación y su paso a través de la «terapia del riesgo» (acompañada frecuentemente por un viaje o desplazamiento geográfico considerable), que pronto se convertiría en una de las ideas recurrentes de Hitchcock, encuentra por primera vez en esta cinta una exposición clara y extensa, pues estaba latente desde *El jardín de la alegría* y *Downhill*.

Al respecto, Rohmer y Chabrol dicen:

> El tono de este trabajo es la imagen misma de su historia. Toda la primera parte, deliberadamente caricaturesca, merece el adjetivo de picaresca. Divertidas y salvajes escenillas abundan mientras la nave toca Port Said o Colombo. El reparto es siempre feroz; los personajes son títeres que parecen

trabajar autónomamente. La posición del autor es siempre clara: una lástima soberana, que volverá a aparecer en trabajos más recientes, como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Esa lástima esconde la acidez del moralista; la última oleada de sentimiento de parte de sus personajes es suficiente para transformar esa piedad en afecto.

Spoto afirma que Hitchcock «es quizá más crítico con aquellos que invitan al caos por una búsqueda desordenada de emociones […] sus aventuras les muestran únicamente qué tan carentes de valor pueden ser los ricos. El conflicto, una vez más, se da entre apariencia y realidad».

La cinta fue un inesperado fracaso económico y marcó el fin de la asociación entre *Hitch* y la British International Pictures.

VALSES DE VIENA

(WALTZES FROM VIENNA - 1933)

Producción Gaumont British, Tom Arnold; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alma Reville y Guy Bolton, sobre la obra teatral de Guy Bolton. *Fotografía*: Glen Mac Williams. *Música*: valses de Johann Strauss padre y Johann Strauss hijo. *Intérpretes*: Jessie Matthews (Rasi), Esmond Knight (Strauss joven), Edmund Gwenn (Strauss viejo), Frank Vosper (el príncipe), Fay Compton (la condesa). *Duración*: 80 minutos. // Rodada en los estudios de Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1933.

SINOPSIS: La historia de Johann Strauss padre e hijo. Strauss hijo deja su actividad musical para trabajar en la panadería de la familia de su novia. Llega a su vida una rica condesa que le ofrece apoyo incondicional. Strauss abraza de nuevo su carrera y compone *El Danubio azul*.

Una de las «despachables» de Hitchcock, quien dijo de la cinta: «Odio este tipo de cosas». En este caso, la cosa había sido hecha por un hombre desempleado, con familia y totalmente impredecible, puesto que estaba a un paso de lograr dos de sus más grandes películas del periodo inglés y una de las películas fundamentales del *thriller* internacional.

Una escena de *Valses de Viena*, basada en la obra teatral de Guy Bolton y estrenada en 1933

EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO

(THE MAN WHO KNEW TOO MUCH - 1934)

Producción Gaumont British, Michael Balcon e Ivor Montagu; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Edwin Greenwood y A. R. Rawlinson, sobre una historia de Charles Bennett, D. B. Wyndham-Lewis y Charles Martin. *Diálogos adicionales*: Emlyn Williams. *Fotografía*: Curt Courant. *Música*: Arthur Benjamín. *Edición*: H. St. C. Stewart. *Intérpretes*: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Frank Vosper (Ramón Levine), Hugh Wakefield (Elive), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cicely Oates (enfermera Agnes), D. A. Clarke-Smith, George Curzon. *Duración*: 75 minutos. // Rodada en los estudios de Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1934.

SINOPSIS: El británico Bob Lawrence pasa las vacaciones en Suiza con su esposa Jill, campeona de tiro deportivo, y su pequeña hija Betty. Jill pierde un concurso de tiro, pero se consuela bailando esa noche con Louis Bernard, francés amigo de la familia que es asesinado durante el baile. Antes de morir, Louis confiesa a Bob que es un espía de la Corona y le pide recoger de su habitación los datos vitales de un plan para asesinar a un diplomático en Londres. La banda de anarquistas responsables del complot y la muerte del francés secuestran a Betty, la niña, y la usan para garantizar el silencio de sus padres. Temiendo por la vida de su hija y seguros de la ineptitud de la policía, los Lawrence guardan silencio hasta el último momento mientras hacen intentos desesperados de encontrarla. Bob es capturado por los espías en el interior de un templo muy peculiar. Los espías planean llevar a cabo el asesinato durante un concierto en el Albert Hall. Esperan hacer coincidir el sonido de los platillos de la orquesta con el de la bala asesina. La señora Lawrence se decide y logra impedir el asesinato con un grito que hace fallar al francotirador, que es el mismo contra quien perdió la competición inicial, y que, al huir, guía a la policía hasta el sitio donde están cautivos Betty y Bob. Ahí, tras una pelea a tiros, la niña es rescatada por su madre, quien ejerce su talento cinegético contra el criminal que tiene cautivo a su ojeroso retoño.

Inspiró el argumento de esta película *Bulldog Drummond's Baby*, una de las historias policiacas de la serie de *Bulldog Drummond* (basada a su vez en el acto terrorista del inglés Peter *el Pintor*, un atentado frustrado por Winston Churchill, entonces jefe de la policía). Cuando abandonó la British International, Hitchcock compró a John Maxwell los derechos de esa obra por 250 libras y se los pasó a Michael Balcon —con quien había reanudado relaciones— por 500. Avergonzado por esa súbita ganancia, Hitchcock mandó hacer al escultor Epstein un busto de Balcon que le costó las otras 250 libras.

El rodaje de *El hombre que sabía demasiado* transcurrió en un ambiente de

bromas pesadas entre *Hitch* y Lorre, quienes, como señala Spoto, «intentaron emularse uno al otro» y crearon además una estupenda relación de trabajo. El húngaro Lorre se dio a conocer por la película alemana *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1930), de Fritz Lang, y Hitchcock incluyó también en su reparto a otro actor, el francés Pierre Fresnay, que tendría un buen papel en *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), de Jean Renoir.

Después de los sonados fracasos que determinaron su salida de la BIP, Hitchcock estaba sediento de triunfo. Buscaba hacer una cinta de perfecto entretenimiento. Una vez más, después de terminada, se topó con la oposición de C. M. Woolf, pero de nuevo la ayuda de Ivor Montagu convenció al imbécil distribuidor de exhibir la cinta antes de que Michael Balcon regresara de un viaje. El éxito de crítica y público repuso pronto a Hitchcock en el sitio que merecía como gran narrador y conocedor de la técnica y los trucajes. La cinta utilizó el mismo *Schüfftan process* de *La muchacha de Londres*, que permitió reconstruir en algunos planos el teatro Albert Hall con espejos y pequeñas transparencias pintadas. Aún hoy, ese truco es casi invisible.

Comparada con la nueva versión de *El hombre que sabía demasiado* hecha por el mismo Hitchcock en 1956, la crítica actual encuentra inferior la primera. Yo estoy en desacuerdo con ese juicio general, aunque debo reconocer que mi casi nulo aprecio por la segunda versión tiene que ver con odios personales (no soporto a Doris Day ni al mutante que interpreta al niño). Evaluadas las dos cintas en conjunto parece indiscutible la superioridad narrativa de la segunda versión.

Con excepción de John Russell Taylor, la mayor parte de la crítica tiende a calificar a la cinta de 1934 de «muy divertida, pero poco profunda», e incluso «fría, vacía de sentimiento humano». Spoto llega incluso a atribuir a quien la defiende un «esnobismo a la inversa».

A pesar de todas las objeciones mencionadas, indigna la omisión de algunos elementos que merecen quedar como parte de «lo mejor de Hitchcock» y que quiero comentar en detalle.

—El asesinato de Louis Bernard: si en la segunda versión el triángulo amoroso latente entre los McKenna y el francés se dibuja con sutileza, en esta versión es tratado de forma más burda, pero también más divertida, casi irreverente. En el baile donde muere Louis, Bob Lawrence, el marido, le amarra el cabo de un tejido de estambre en un botón de la cola de su *jacquet* y el francés, mientras baila con la esposa entre la gente, va descosiendo el tejido y dejando un rastro (idea que *Hitch* intentaría repetir en la segunda versión con un tinte azul, pero que sería abandonada en el cuarto de edición). Cuando el hilo se termina, alguien avisa al francés, que se separa de la mujer para liberarse del hilo. En ese momento se hace un pequeño orificio en el vidrio de la ventana. El ruido es casi inaudible entre los murmullos de la gente. La muerte silenciosa (motivo recurrente en la cinta) marca a Louis con una pequeña mancha roja en su pecho. La sangre se extiende, él la toca, mira a Jill Lawrence, exclama «¡Oh!… mira…», y cae al suelo, moribundo.

Este mismo motivo de «la conciencia casual» de la propia muerte ya había aparecido en *El jardín de la alegría*, pero encuentra aquí una exposición más precisa y desarrollada. La imagen del tejido que se deshace, además de ser bella y atractiva, da la idea de algo que se acaba. Presagia la muerte cercana, el fin de la vida de Louis Bernard; es profètica de la misma manera en que, al principio de la cinta, Bernard le dice a la pequeña Betty: «Mi último día aquí podría haber sido mi último día en la Tierra…».

La «muerte por sorpresa», ocurrida casi en silencio, es una muestra ejemplar de la economía hitchcockiana, y nos permite compartir el asombro del personaje al darse cuenta de que está muriendo y de que la muerte le ha llegado casualmente, desprovista de drama o de ruido. El absurdo aumenta la dimensión del momento y vuelve remota toda posibilidad de lucha; para poder aceptar la muerte, lo único que el personaje puede hacer es mostrar su marca a la persona más cercana: «¡Oh!, mira…, me muero». El hilo al terminarse (excelente metáfora visual) ha convertido a Bob en cómplice inconsciente del crimen, pues al retirarse del pecho de la mujer, para quitarlo, el francés se vuelve por fin un blanco vulnerable.

—La pelea en la iglesia: los villanos de Hitchcock se ocultan frecuentemente tras fachadas honorables: fábricas de chocolate, tiendas de mascotas, casas elegantes y bellas, consultorios médicos, etc. En esta primera versión de la cinta, la fachada principal es el templo del Tabernáculo del Sol, donde los espías promueven entre los fieles una suerte de trance hipnótico. Ahí llegan Bob y el tío de la pequeña Betty. El tío es hipnotizado y, al ser descubierto, Bob queda atrapado en el interior del templo. A continuación se desata una pelea entre él y los espías, que evitan usar pistolas por miedo a ser escuchados; el pleito se desenvuelve entonces «a sillazo limpio» y el efecto se hace aún más grotesco por el contraste con la imagen del tío, que duerme su sueño hipnótico, y la música religiosa, tocada a todo volumen para ahogar el ruido. La torpeza de los contendientes y la incomodidad de las «armas» utilizadas vuelven a la pelea más tangible y cercana (los pleitos en la vida real carecen casi siempre del *glamour* de sus versiones fílmicas, y en ellos se golpea con lo que está a mano). Esta pelea, además de seguir provocando risa 54 años después, no ha perdido la calidad de «caos casual» que se nos desea transmitir y que permanece durante toda la película.

—El «anticlimático» tiroteo final: cuando se descubre la guarida de los espías, la policía se aposta en los edificios cercanos y en la calle adyacente para enfrascarse en un tiroteo con los villanos. Durante esta secuencia, ejecutada también casi en silencio, el caos se vuelve otra vez cercano, cotidiano, casi indiferente. Los disparos son opacos, se advierten por sus huellas en objetos que se rompen sin bombo y platillo… *crack…, pop…*; los modestos ruidos de la muerte, sus efectos, la vuelven casi «de confianza» y por tanto, mucho más eficaz y terrible. Se repite un motivo: la «muerte por sorpresa» de la jefa de los espías, y en medio del tiroteo vemos una secuencia magnífica precisamente por lo anticlimático de su desarrollo (que parece molestar a Spoto): dos jóvenes policías entran en un apartamento, donde habrán de apostarse

para la lucha, comentan algo, se preparan, se desvisten, toman sus precauciones y, súbitamente, por accidente, sin mayor gracia, la cortina de la ventana se abre y entra una ráfaga de tiros. Uno de los jóvenes cae con el rostro hacia abajo. Está muerto. Esta siniestra variación del gag del *one note man* (el cimbalista que cumple todo su ritual cotidiano para transportarse hacia su trabajo en una orquesta y, una vez ahí, toca solamente una nota con sus platillos y se marcha), que transmite todo el cruel humor, toda la ironía del anticlímax, se encuentra únicamente en la primera versión hitchcockiana. Los motivos del «caso casual» y la «muerte por sorpresa» se repetirán en *La soga, La ventana indiscreta, Pero… ¿Quién mató a Harry?* (*The Trouble With Harry*, 1955) y, muy especialmente, en *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) y *Frenesí*.

Spoto concede que la actuación «caballeresco/siniestra de Peter Lorre, como cabeza de la operación del secuestro, es una de las joyas del filme». Sin duda, una de las presencias más fuertes de la galería de villanos de Hitchcock, Lorre muestra un cuidado aspecto amenazador (la cicatriz sobre la ceja, el mechón de canas sobre el cogote) que contrasta con su voz suave y sus modales refinados; golpea a la gente y después pide perdón; toda su actuación está marcada por pequeños acentos de contradicción. Su personaje es la extensión del violador de niños en *M, el vampiro de Dusseldorf*, y no podemos sino sonreír cuando se refiere a Betty como «una de las niñas más educadas que ha conocido».

La cinta explora además el tema de «amor *versus* deber», con recursos visuales muy representativos del periodo inglés del director: la luz de neón que marca «blanco y negro» inmediatamente después de iniciada la lucha entre «buenos y malos». (Estos anuncios de neón fueron sustituidos por Hitchcock, después de su periodo inglés, por señales impresas, tales como anuncios de periódico o carteles callejeros).

Siguiendo con el examen de las objeciones al filme, hay una que podríamos calificar de juicio apresurado: la supuesta «frialdad» de los personajes. La idea proviene del contraste marcado principalmente por el estupendo momento de dolor de Doris Day en la segunda película sobre el tema, y que en esta primera versión es prácticamente inexistente. A mi entender, esto tiene una clara razón de ser, que paso a explicar. En la segunda versión se concede a ese momento un tratamiento especial, con toda una secuencia de preparación, mientras que en la primera versión al desmayo de Jill sigue una inmediata elipsis. La emoción se trunca en lo que podría ser su mayor desarrollo y enseguida viene la escena en que el tío y Jill «juegan» y examinan los juguetes de la niña. Russell Taylor opina que «esta secuencia posee una calidad emocional tan fuerte que uno no puede olvidar que el propio Hitchcock tenía una hija única no mucho menor que la del filme cuando este fue hecho, y que debe haberse identificado con la situación». El tratamiento corresponde al estilo de actuación de aquellos días cercanos al cine mudo, que difiere considerablemente al de la corriente que dominaría la segunda mitad de los cincuenta. En 1934 era perfectamente verosímil que el dolor y la angustia de una madre se expresaran con un

melodramático desmayo. Así y todo, hay que conceder que el filme adolece de una curiosa falta de «química» entre los actores, tanto protagonistas como antagonistas, que nos aleja de las situaciones dramáticas, pero que funciona a la vez en favor del caos distanciado que propone.

39 Escalones

(The 39 Steps - 1935)

Producción Gaumont British, Michael Balcon e Ivor Montagu; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett y Alma Reville, sobre la novela *The Thirtynine Steps*, de John Buchan. *Diálogos*: Ian Hay. *Fotografía*: Beris Levy. *Intérpretes*: Robert Donat (Richard Hannay), Madeleine Carroll (Pamela), Lucie Mannheim (Annabella Smith), Godfrey Tearle (profesor Jordan), John Laurie (Crofter, agricultor), Peggy Ashcroft (su esposa), Helen Haye (señora Jordan), Frank Cellier (*sheriff*), Wylie Watson, Gus McNaughton, Jerry Verno, Peggy Simpson. *Duración*: 81 minutos. // Rodada en los estudios de Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1935.

Sinopsis: Richard Hannay, un canadiense de visita en Londres, ve en el teatro la actuación de *Mr. Memory* (Señor Memoria), un hombrecillo que responde a cualquier pregunta del público, por extraña que sea. A la salida del teatro, Richard accede a dar asilo a una mujer guapa y misteriosa que muere con un nada misterioso puñal clavado en la espalda. Agonizante en sus brazos, ella le revela la clave de un complot internacional. Los espías, apodados «Los Treinta y nueve Escalones», lo siguen para silenciarlo y la policía lo culpa del asesinato de la dama. Desesperado, Richard decide ir a Escocia, donde está, según la mujer, el hombre clave del complot. Llega a la estación de tren y encuentra a bordo a Pamela, una rubia terca que no cree en su inocencia y se niega a solaparlo cuando es interrogada por el inspector. Richard huye a campo traviesa y se refugia en casa de unos granjeros puritanos. El marido desea entregarlo a la policía para cobrar la recompensa que ofrecen, pero la esposa, atraída por el apuesto fugitivo, le permite huir y hasta le facilita el abrigo de su esposo. Richard llega a casa del profesor Jordan, anciano de apariencia amable que resulta ser la cabeza de todo el complot. Una vez más logra escapar y va con la policía, que no cree en su inocencia e intenta esposarlo. Rompe una ventana y se mezcla entre la gente de un desfile hasta llegar a una reunión de militantes políticos, donde lo confunden con el invitado de honor. Ahí debe improvisar un discurso con el que gana enorme popularidad. Se reencuentra con Pamela, que aún lo cree culpable. Los espías, disfrazados de policías, los esposan juntos. Richard escapa de sus captores en un puente, pero tiene que correr esposado a Pamela, y ella aprovecha cada descuido para ponerlos en peligro e intentar denunciarlo. Pasan la noche en una pequeña posada. Finalmente, convencida de la inocencia de Richard, ella se queda a auxiliarlo aunque ha logrado liberarse de las esposas. Llegan a Londres y ahí entran al teatro donde se presenta *Mr. Memory*, que guarda en su mente la fórmula secreta, base de toda la operación internacional. Cuestionado ante el público, *Mr. Memory* se ve obligado a revelar el secreto y es abatido a tiros por el profesor Jordan. Agónico, *Mr. Memory* recita la fórmula a la policía. Con la captura de Jordan queda comprobada la

inocencia de Richard.

Esta cinta ha sido considerada unánimemente como una de las más logradas del periodo inglés de Hitchcock e incluso de toda su obra, y uno de los pocos trabajos del realizador que realmente le gustó al crítico André Bazin, quien, contra la franca admiración de sus discípulos, nunca fue un fan completo de Hitchcock.

Es con referencia a *39 escalones* que *Hitch* menciona más frecuentemente el término McGuffin, que es, según sus propias palabras:

> El dispositivo, el truco, si usted quiere, o los papeles tras los que van los espías […]. Los lógicos empeñados en descifrar la verdad sobre el McGuffin están equivocados, porque no importa. Habrán de ser de vital importancia para los personajes, pero, para mí, como narrador, no tienen la menor importancia.

Según Spoto, esta película «se sostiene en el género como sobreviviente de su tiempo y de su moda. Con su claridad, economía y pura técnica cinematográfica, sobrepasa aun a *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941)…». Y en verdad la sobrepasa, porque *39 escalones* es un deleite visual y se mantiene fresca y moderna en comparación con las cintas contemporáneas (salvo por el plano en que aparece un trasto de avión —supuestamente impresionante— sobrevolando la cabeza de Richard), en tanto que *El halcón maltés* se antoja hoy demasiado verbal y su factura visual más bien discreta. *39 escalones* sentó las bases del *thriller* moderno. Ha recibido «homenajes» dudosos y plagios abiertos infinidad de veces. (¿Quién que haya visto o usado en alguna cinta el corte, de —digamos— una mujer gritando, el silbato de un tren o de una fábrica, o un auto que pita, sabe en qué cinta se usó ese recurso por primera vez?).

Basada libremente en la novela homónima de John Buchan y, según Rohmer y Chabrol, con «algunos detalles de otra novela de Buchan, *Treinta y nueve escalones* (*The Three Hostages*, 1915), la película mantiene de principio a fin un ritmo vertiginoso solo superado por el mismo Hitchcock, 24 años después, en *Con la muerte en los talones*. Las transiciones de la cinta son perfectas, evitan todo lo innecesario y permiten a *Hitch* dar a la estructura general la fuerza suficiente para cubrir cualquier salto lógico o detalle tan poco realista». Esto confirma la regla según la cual un cineasta no es quien se preocupa solamente por lo que va contar, sino por lo que no va a contar. Dice Russell Taylor: «La mano es más rápida que la vista: rapidez, dice Hitchcock, es preocupación, y aquí la rapidez de transición mantiene al público tan preocupado que todos están siempre animados, sin aliento, un paso atrás y sintiendo todo el filme como un relampagueante pasado…», y agrega que, como en *Con la muerte en los talones* aquí «la persecución en sí misma es el punto central».

La cinta goza de la presencia de la primera «rubia de Hitchcock», Madeleine

Carroll, y de un excelente villano «suave»: el profesor Jordan. Además de tomar los puntos de interés de la novela y de agregarles humor, Hitchcock ideó secuencias y personajes completamente nuevos.

Según el director, para entrar más a fondo en el asunto habría que ver la cinta cuando menos tres veces para poder «recoger todos los detalles y las intenciones detrás de ellos…».

Donald Spoto opina que los temas de la cinta son las falsas apariencias y la lealtad de las relaciones, y, en un segundo plano, el «mundo del hacer creer» contra el mundo de la realidad; sobre esto nos dice:

> *The Thirty-nine Steps*[4] [sic], se inicia y acaba en un teatro y el final es, de hecho, acompañado por una doble caída de telón. De esta forma Hitchcock llama la atención hacia el filme (que estamos) viendo como un *divertissement*, un entretenimiento hecho para nuestra diversión. Aun cuando el secreto nos es revelado al final por el moribundo Mr. Memory, las piernas de las coristas pueden verse en foco al fondo, saltando hacia el siguiente número del espectáculo. […] La atmósfera teatral ilustra también la disparidad entre apariencia y realidad, tal como muchos otros films del director.

Spoto enumera después los disfraces e imposturas del protagonista: al principio se disfraza de lechero para salir de la casa sin ser visto por los espías, al granjero le dice ser un mecánico en la miseria, luego elude a la policía haciéndose pasar por orador político y, finalmente, en la hostería, hace creer que él y Pamela son recién casados. Hace notar que los «espías están disfrazados de policías y que el profesor Jordan no es un profesor real». Dicho lo anterior, Spoto define el primer tema: la lealtad de las relaciones que ejemplifica con la «pareja» forzosa de Pamela y Richard.

> ¿Debería Pamela confiar en Richard?, ¿debería Richard confiar en Pamela? Esta duda es claramente relevante para una historia de espías, puesto que los espías se caracterizan por su propia falta de confianza […]. Harry se siente impulsado a confiar en otros en su intento de establecer su propia inocencia. Se equivoca al confiar en el profesor, pero no, finalmente, al confiar en Pamela.

Como ejemplo de la confianza entre Pamela y Richard, un plano al final de la cinta nos muestra las manos de ambos unidas ya sin necesidad de las esposas, por propia voluntad.

El tema de la confianza y la responsabilidad de ser confiado aparece muchas veces en la obra de Hitchcock, desde *El enemigo de las rubias* hasta *Frenesí*, y lo encontramos como uno de los temas centrales de *Sospecha*, *Sabotaje*, *La sombra de una duda*, *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) y *Extraños en un tren*; proviene claramente

de la estricta educación de Hitchcock, a quien su padre llamaba «mi pequeña ovejita sin mancha», y que seguramente hubo de sentir siempre la terrible responsabilidad ante los otros, y ante sí mismo, de llevar semejante título a cuestas.

(El cine inglés filmaría otras dos versiones de *39 escalones*: una en 1959, con Kenneth More y Taina Elg, dirigidos por Ralph Momas, y otra en 1978, con Robert Powell y Karen Dotrice dirigidos por Don Sharp. Las comparaciones serían demasiado odiosas).

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa por la calle y tira la envoltura de un chicle.

39 escalones (1935)

EL AGENTE SECRETO

(SECRET AGENT - 1935)

Producción Gaumont British, Michael Balcon e Ivor Montagu; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett, sobre la obra teatral de Campbell Dixon e historias de W. Somerset Maughan. *Diálogos*: Ian Hay, Jesse Lasky Jr. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Música*: Louis Levy. *Edición*: Charles Frend. *Intérpretes*: John Gielgud (Edgard Brodie/Richard Ashenden), Madeleine Carroll (Elsa Carrington), Peter Lorre (el general), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont (Caypor), Florence Kahn (señora Caypor), Charles Carson (R.), Lilli Palmer, Michael Saint Denis. *Duración*: 93 minutos (aunque Robin Wood señala 83 minutos y mi vídeo, 90). // Rodada en los estudios Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1936.

SINOPSIS: Después del falso velatorio de Edgard Brodie, agente secreto de Inglaterra, el «cadáver» Brodie pide a R., su superior, que le explique el motivo de esa farsa: su identidad será transformada en la de un tal Richard Ashenden, para eliminar a un agente alemán en el Medio Oriente. En su tarea será ayudado por el supuesto general Pompilio Moctezuma de la Villa del Conde, despiadado asesino de origen mexicano, de pomposo nombre e irrefrenable pasión por las mujeres. Ashenden y su asistente viajan a Suiza, donde se encuentran con Elsa, rubia aprendiz de agente que se hará pasar por esposa de Ashenden para vivir las emociones de su profesión. Asimismo, conocen a Marvin, en apariencia un simpático americano de vacaciones, que pretende a Elsa. Ashenden y el general encuentran un botón en la mano de un organista asesinado. El botón pertenece a la chaqueta del señor Caypor, hombre de edad que viaja con su esposa. El general resuelve asesinarlo. Elsa quiere participar para «no perderse la diversión», pero le asignan la tarea de distraer a la señora Caypor. La mascota de Caypor, un pequeño perro, aúlla desconsolada en el hotel mientras Ashenden, Moctezuma y su amo trepan a lo alto de una montaña por una vaga apuesta de honor. El general arroja a Caypor desde allí. Ashenden observa todo a través de un telescopio. Por desgracia, un telegrama demuestra que Caypor era inocente y Ashenden, lleno de culpa, renuncia a su labor de espía. Elsa le confiesa su amor. Moctezuma convence a su colega de ir a una fábrica de chocolate, guarida de los espías, donde les será revelado el nombre del sujeto que buscan. Ashenden accede a participar «por útima vez» en el asunto. En la fábrica son descubiertos y logran escapar, causando una falsa alarma. Descubren que el verdadero espía no es otro que Marvin. Elsa, furiosa porque Ashenden ha vuelto al espionaje, toma el tren con Marvin. Ahí es alcanzada por el general y Richard. El tren en que viajan es destruido por bombarderos ingleses y Marvin muere de manera accidental, no sin antes asesinar al general de un tiro. Elsa y Richard renuncian a sus carreras definitivamente y se unen en matrimonio.

«Este filme me parece parte de una intacta serie de obras maestras que va desde *39 escalones* hasta *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) —cinco espléndidos trabajos en el curso de tres años». Así se refiere Spoto a *El agente secreto*, una cinta que ha recibido tantos elogios como simples omisiones y que tuvo muy diferentes respuestas de público y de crítica. En ella encontramos el desarrollo del «torcido sentido turístico» de Hitchcock: su afán de usar como telón de fondo las atracciones o lugares más pintorescos de una región para la ejecución de actos violentos o insólitos (en este caso la fábrica de chocolates y los Alpes, y en algunas escenas de transición los lagos y los bailes). Ese particular «sentido turístico» se intuye ya en *El hombre que sabía demasiado* y fue llevado al virtuosismo en *Con la muerte en los talones*.

Pero si para Hitchcock la parte «más aburrida» del quehacer fílmico era el rodaje, durante la filmación de *El agente secreto* conoció la excepción a la regla en el ambiente tenso y accidentado de un set que reunió a un John Gielgud inseguro —se le había asegurado que sería «el Hamlet» de los espías—, un Hitchcock demasiado gordo (140 kilos) y un Peter Lorre adicto a la morfina que actuaba, por decir lo menos, de manera poco controlada (Hitchcock lo estimaba mucho y no le ponía freno), improvisando y entorpeciendo la labor de los demás actores y del director. Con todo, el personaje de Lorre es interpretado como un chispeante cliché de latino, y aunque los efectos de la droga son evidentes en algunas de sus actuaciones —sobre todo en un forzado y torpe montaje, casi al principio, del que se deduce la imposibilidad de controlar al «gabán que camina», como le apodaba Hitchcock— la mayor parte del tiempo sostiene un curioso papel de héroe-villano de manera admirable y logra ligarlo, como hace notar Spoto, con su personaje de M. «Un caza-damas, ¿eh?[5]», pregunta Ashenden cuando ve al general persiguiendo a una criada británica en Curzon Street. «No solo damas», replica R. (esta reacción también se aplica a cierta ambigüedad sexual entre los personajes masculinos sobre la que abunda después Spoto) y menciona que:

> La primera reacción del general hacia Elsa es «Ah, esta adorable mujer-dama-niña». Mientras viaja en el funicular a las montañas, el general susurra palabras seductoras a una pequeña niña. Le ladra como un perro, bromea y la adula en forma molesta. […] Aquí su patología apunta hacia ese universo moralmente gris en el que florecen la intriga política y los asesinatos de expediente.

Como en *La muchacha de Londres*, se comete aquí un horrendo crimen en nombre de dudosos principios de «justicia», y está marcado, como apuntan Rohmer y Chabrol, por un «abrupto cambio de ritmo» que transforma a la comedia ligera del inicio en algo más oscuro y moral. «Nos da la impresión —siguen diciendo— de que estas personas se están divirtiendo al jugar el papelito de espías y viviendo una vida

de lujo en su suntuoso hotel suizo. El error trágico del asesinato del sospechoso inocente trae consigo la filosa intervención de la moral, la conciencia y la mala conciencia en este jueguito de salón». Tal ruptura está marcada por un momento de terrible poesía, cuando Ashenden se distancia ingenuamente del crimen para observarlo desde un telescopio, mientras, en un montaje paralelo, Elsa entretiene a la señora Caypor a pesar de que la mascota de la pareja, que presiente el crimen, aúlla y trata de salir de la habitación. Spoto describe el remate de esta secuencia: «Finalmente, cuando su amo ha sido arrojado y una nube ha cruzado la nieve, el sonido del llanto del perro une ambas escenas y acompaña primeros planos de ambas mujeres cubriéndose la cara. Es uno de esos lúgubres efectos que serán recurrentes en los filmes de Hitchcock». La «mancha» de la nube sobre la nieve blanca indica lo sucedido en el alma del «patriota» Brodie-Ashenden y marcará su vida de tal forma que al final de la cinta, cuando se lee una tarjeta enviada a R. por la pareja, nos damos cuenta de que la ha firmado como Richard Ashenden, pues como señala Spoto, «¡Edgard Brodie ha de permanecer muerto, y su identidad usurpada!».

A pesar de que Hitchcock se declaró siempre «un completo apolítico», en casi todas sus cintas de tema político o de propaganda bélica creó una ambigüedad moral que evita la cómoda identificación del público e invita a la polémica. Frutos claros de esta búsqueda son *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, 1940) y *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944). Su *agente secreto* es más terrible cuanto más agradable y refinado lo encontramos (en la secuencia del tren tiene incluso el gesto de guardar la pistola, indicando así que su intención ya no es asesinar a Elsa, sino solo interrogarla), mientras que el grupo de los héroes lleva a cabo su sucio «trabajo» con gran diligencia, pero sin mucha simpatía de nuestra parte.

La ambigüedad aparece también en el terreno sexual. Igual que en *39 escalones*, entre Elsa y Richard hay una parodia de matrimonio; él y ella entran en conflicto y se cercioran de la identidad —las intenciones— del otro, a través de papeles y pasaportes. En otra secuencia, ella concluye su ritual de maquillaje y le pregunta su opinión, pero, como no recibe la respuesta esperada, lo abofetea. Richard le contesta con lo mismo. Elsa se toca la mejilla inflamada, y declara: «El matrimonio ha empezado». La cinta juega con el triángulo amoroso entre Marvin, Elsa y Richard. Al principio, cuando Richard apenas ha llegado a Suiza y va a conocer a su «esposa», se encuentra con Marvin cómodamente instalado en la habitación, comiendo uvas, como un romano después de la orgía. Al entrar el «legítimo esposo», Marvin se retira y le entrega las uvas, o sea, le pasa la estafeta de su deber sexual. La energía erótica de dos de los personajes, Elsa y Moctezuma, se desvía hacia intereses «secundarios» (el espionaje y el asesinato), en los que parecen encontrar la culminación y la verdadera aplicación de su deseo, igual que la protagonista de *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) desvía su energía hacia los robos. La homosexualidad entre los personajes masculinos se insinúa en pequeños pero significativos detalles. Spoto consigna que «al pedir un tabaco al anciano conductor del taxi, [Marvin] fuma un imaginario

cigarrillo, a lo que el viejo, que no ha comprendido, responde con un beso [al aire], y Elsa comenta: “Le agradas”. Más tarde Marvin envía besos telefónicos a Ashenden creyendo que es Elsa quien está al otro lado de la línea». En esa misma tónica se advierte que a Moctezuma le molesta que Marvin ponga su mano en el hombro, aunque él mismo porta un arete y se muestra sospechosamente servil con el inglés. Desgraciadamente, como marca Spoto, la asociación de homosexualidad e instintos criminales en el caso de Marvin es poco afortunada, de la misma manera en que nos parece racista la asociación de la «máquina de matar» con el único personaje latinoamericano. Es por ello que al final de la cinta, para que la pareja se una, deben ser eliminados el seductor y el mexicano asesino, es decir, los representantes de las áreas oscuras de su conciencia.

Peter Lorre (en primer plano) en una escena de *El agente secreto* (1936)

SABOTAJE

(LA MUJER SOLITARIA) (SABOTAGE - 1936)

Producción Gaumont British, Michael Balcon e Ivor Montagu; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett, basado en la novela *The Secret Agent*, de Joseph Conrad. *Diálogos*: Ian Hay, Helen Simpson, E. V. H. Bennett. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Música*: Louis Levy. *Edición*: Charles Frend. *Secuencia dibujada*: (*¿Quién mató al gorrioncito?*, «¿Who Killed Cock Robin?»): Walt Disney. *Intérpretes*: Sylvia Sidney (señora Sylvia Verloc), Oscar Homolka (señor Verloc), Desmond Tester (Stevie), John Loder (Ted Spencer), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton, William Dewhurst, Martita Hunt, Peter Bull. *Duración*: 76 minutos. // Rodada en los estudios Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1936.

SINOPSIS: Verloc, miembro de un grupo anarquista londinense, oculta sus actividades tras la fachada de un negocio lícito: una sala de cine, donde tiene también un pequeño apartamento donde vive con su esposa Sylvia y su pequeño cuñado Stevie. Ninguno de ellos sabe la verdadera actividad de Verloc; sin embargo, Ted Spencer, joven y apuesto detective, sospecha de él y lo vigila haciéndose pasar por vendedor de verdura en la tienda vecina a la sala de cine. Spencer se siente atraído por Sylvia y lleva buena amistad con el pequeño Stevie. El grupo anarquista ordena a Verloc, para probar su compromiso con la organización, colocar una bomba a mitad de un acto público donde podrían resultar muertas varias personas. Verloc se muestra renuente pero accede para poder recibir su paga completa. Se hace evidente entonces que Spencer es detective y que Verloc está bajo vigilancia. Este entrega a Stevie la bomba, disfrazada dentro de unas latas de películas. Stevie promete entregarlas a tiempo y sale con ellas delante de los policías. En la calle sufre varios retrasos y la bomba estalla sorpresivamente mientras viaja en autobús. Sylvia se entera de la muerte de su hermano mientras mira una caricatura de Disney en la pantalla del cine y sufre un ataque de histeria. La caricatura se llama (*¿Quién mató al gorrioncito?*). Al confesar Verloc a su mujer su responsabilidad en el crimen, Sylvia toma un cuchillo de la mesa y él, que parece arrepentido, casi se le arroja encima, facilitando así su propia muerte. El cine de Verloc estalla y la mujer encuentra una esperanza de amor en brazos del discreto detective, que decide guardar el secreto del crimen.

«*Sabotaje* es el filme predilecto de aquellos que en general no gustan de Hitchcock», declaran Rohmer y Chabrol, que lo acusan luego de un «frío lirismo» (los miembros de *Cahiers du Cinéma* parecían complacerse en encontrar «repugnantes atracciones», «oscuras luminiscencias», «superficiales profundidades», etc.). Además, arguyen que la cinta es un intento de Hitchcock por darse «prestigio» con un plan que incluyera la adaptación de Joseph Conrad, pero Rohmer y Chabrol olvidan, como indica Russell Taylor, que por aquel entonces todavía no se había «descubierto» a Conrad como

«gran literatura», y que la elección de tal autor debió de fundarse más en afinidades temáticas, ya que, como señala Spoto, Hitchcock «compartía varias de sus preocupaciones» fundamentales.

La cinta explora la relación entre el espectador y el cine y el «mundo del hacer creer». A ese respecto dice Spoto:

> Hitchcock siempre ha estado fascinado por el rol del espectador. Él y sus críticos han hablado durante años de manipulación del público y de técnicas de identificación del público. Hitchcock invita frecuentemente al espectador a examinar sus propios motivos y oscuros deseos, más frecuentemente cuando el entorno es un teatro o un cine, o los espectadores son actores o gente de teatro. Tal es el caso de *Asesinato, Inocencia y juventud, 39 escalones* y *Pánico en la escena* (relacionados con esto, el tema del espectador *voyeur* regresa con mala leche en *Vértigo* y *Psicosis*). Nunca se llega a ver realmente al público en el cine de Verloc aunque lo escuchamos mientras los personajes principales pasan por la sala para llegar a sus habitaciones. Se ríen, pero no sabemos de quién; incluso la caricatura de Disney, que aparece hacia el final, se presenta de tal forma que más horroriza que divierte. La distribución del local pide que el espectador pase más allá de lo que muestra la película para llegar a los cuartos donde se encuentra el verdadero interés. Hitchcock nos insistía siempre en que habría que entrar más a fondo, más allá de la historia y de la trama, hacia el tema y la estructura.

También observa Spoto la recurrencia de la imagen de las aves como heraldos del caos (de hecho, el *nido* de los espías es una tienda de aves, y la caricatura de Disney trata de pájaros).

Según Truffaut, la secuencia de la muerte de Verloc está estructurada en forma similar a la muerte de Carmen en la ópera de Mérimée. Hitchcock dice por qué buscó esa ambigüedad:

> Mantener la simpatía del público por Sylvia Sidney, la muerte de su esposo tenía que ser accidental. […] Lo erróneo en esta secuencia hubiera sido que la heroína transmitiera sus sentimientos al público a través de su expresión facial. Estoy contra eso: en la vida real las caras de la gente no revelan lo que piensan o sienten. Como director de cine debo transmitir el marco mental de esta mujer por medios puramente cinematográficos.

Relata Russell Taylor que Hitchcock, a causa de su estilo de dirección:

> Tuvo problemas con una de las estrellas de Hollywood: Sylvia Sidney. Ella había tenido un entrenamiento teatral y nunca había aparecido en filmes

> mudos, por lo que hallaba muy difícil actuar sin el apoyo de las palabras. Igualmente se había acostumbrado al estilo hollywoodiense de filmación: escenas actuadas de corrido y fotografiadas primero desde un ángulo y luego desde otro para ser cortadas después. La actriz encontró irritante el estilo de filmar de Hitchcock en pequeñísimas fracciones del filme, de acuerdo con su esquema mental, porque la despojaba de todo control sobre lo que estaba haciendo. […] *Hitch* tuvo que calmarla pidiéndole por favor que esperara y viera cómo quedaba una vez armado todo. Cuando finalmente lo vio, ella se sintió fea y sorprendida, y salió de la sala de proyección haciendo la grandilocuente observación: «¡Hollywood tiene que oír esto!».

Uno de los problemas de *Sabotaje* es precisamente su *casting*; la ya mencionada Sylvia Sidney, actriz de Hollywood, «se parece un poquito a Peter Lorre», como apuntó Truffaut. El papel del joven detective, en principio pensado para Robert Donat (enfermo y bajo contrato con Alexander Korda), fue a caer en manos del antipático John Loder. El personaje era desde su concepción un simple bosquejo, una suma de parlamentos y acciones que, interpretados por Donat, podrían haber parecido excentricidades simpáticas, pero a cargo de Loder empeoran considerablemente y se transforman en pedantería pura. Esto hace que en el sugerido triángulo amoroso nos inclinemos por Verloc, de quien el actor Oscar Homolka logra un personaje complejo, atractivo y tridimensional, que hace ver más vil el silencio final del policía y lo convierte en un abuso de poder similar al de *La muchacha de Londres*.

Sabotaje tiene un aspecto más siniestro que la mayoría de sus filmes ingleses. «¿Será eso debido al incidente de la bomba?», pregunta Bogdanovich a *Hitch*, que responde:

> Oh, eso fue un gran error. Cometí un error cardinal ahí en términos de suspenso. La bomba nunca debió haber explotado. Si usted «trabaja» a los espectadores hasta ese punto, la explosión se vuelve extrañamente anticlimática. Usted «trabaja» al espectador hasta el punto en que necesita un respiro. Los críticos estaban furiosos. Una mujer me dijo: «Podría golpearlo».

En repetidas ocasiones, antes y después de la entrevista con Truffaut, Hitchcock dejó muy claro que no estaba satisfecho de haber hecho puré al pequeño cuñado de Verloc, aunque para Spoto, Rohmer y Chabrol, y para mí en lo personal, es uno de los más grandes logros en la cinta. En esto coincide también John Russell Taylor, cuando dice que *Sabotaje* es:

> Incidentalmente la más clara ilustración de ejemplo de la famosa teoría hitchcockiana de suspenso contra sorpresa. Si uno muestra a un grupo de gente jugando a las cartas alrededor de una mesa y súbitamente hay una

explosión, tendremos una escena «floja» con un remate sorprendente, pero si al contrario, mostramos la misma escena, pero con el antecedente de que hay una bomba de tiempo bajo la mesa antes de iniciar el juego de cartas, tendremos suspenso y un público interesado.

En este caso *Hitch* echa mano de ambos recursos, y se pueden constatar las miradas de desconcierto y el apagado murmullo que recorren las sales de exhibición en el momento de la explosión. Además, remata Russell Taylor: «Su propia práctica, en varias espectaculares ocasiones (como *Psicosis*) contradice eso».

Recordemos también que (según las teorías de David Cronenberg y Stuart Gordon), en el interior de una sala de cine se llega a establecer, en determinados momentos, una suerte de pique entre espectador y director, con un orgulloso «a ver, sorpréndeme…» de parte del primero. Entonces hay que recurrir a un giro inesperado, algo que renueve el interés para llegar al final y demuestre al espectador que el director «no se detendrá ante nada» y puede llegar tan lejos como sea necesario. Esta técnica «terrorista» tendría un paralelo en el asesinato de un rehén frente a las autoridades para demostrar que los secuestradores «hablan en serio», y es un tipo de recurso extremo que no podía ser usado en forma más *ad hoc* que en *Sabotaje*, donde Hitchcock nos hace participar en forma directa del factor sorpresa implícito en todo acto de sabotaje y decisivo para causar pánico. Abandonen la sala. Nadie está a salvo con Hitchcock.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Compra un boleto en la taquilla.

NOTA: Durante el rodaje de *Sabotaje*, Ivor Montagu renunció a su cargo a causa de nuevas diferencias con Hitchcock, y más tarde, ya finalizado el filme, el destino completó una separación de Hitchcock con Montagu y Balcon, pues ambos fueron «despedidos» por Isidore Ostrer, quien había logrado el control total de la Gaumont British.

INOCENCIA Y JUVENTUD

(YOUNG AND INNOCENT - 1937)

Producción Gainsborough-Gaumont British, Edward Blake; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett, Alma Reville, Edwin Grennwood y Anthony Armstrong, basados muy libremente en algunos capítulos de la novela *A Shillingfor Candles*, de Josephine Tey. *Diálogos*: Gerald Savory. *Fotografía*: Bernard Knowles. *Música*: Louis Levy. *Edición*: Charles Frend. *Intérpretes*: Nova Pilbeam (Erica Burgoyne), Derrick de Marney (Robert Tisdall), Percy Marmont (coronel Burgoyne), Edward Rigby (viejo Will), Mary Clare (tía de Erica), John Longden (detective Kent), George Curzon (Guy), Basil Radford (tío de Erica), Pamela Carme (Christine). *Duración*: 80 minutos. (En Estados Unidos la duración se redujo a 70 minutos porque los distribuidores cortaron la secuencia de la fiesta en que se juega a la «gallinita ciega», que *Hitch* consideraba esencial en la estructura de la cinta). // Rodada en los estudios Pinewood y Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1938.

SINOPSIS: En una noche lluviosa se pelean una actriz y su esposo, que padece un notorio tic nervioso en los párpados. Él le reclama la ligereza de su vida amorosa y ella lo abofetea. Al día siguiente, el joven escritor de cine Robert Tisdall encuentra el cuerpo de la actriz flotando en la playa. Dos jovencitos ven que Tisdall corre a buscar ayuda y lo señalan como culpable. El cadáver ha sido estrangulado con el cinturón de una gabardina que aparentemente pertenecía al escritor. La policía parece afanada en cerrar el caso lo más pronto posible, aun a costa de la libertad de un inocente. Tisdall ofrece muy pobres explicaciones y alega que su abrigo había sido robado días antes. La policía lo sorprende entonces con el anuncio de que la actriz le ha legado la suma de 1.200 libras. El escritor se desmaya y la joven Erica, hija del jefe de policía, lo ayuda a volver en sí. Tisdall escapa de los enmohecidos mecanismos de la justicia y se oculta en el campo. Ha encontrado ayuda en Erica, que lo cree inocente. La policía los persigue. Se refugian en casa de una tía de Erica donde se celebra una fiesta infantil de la que a duras penas logran escapar durante un juego de «la gallinita ciega». Encuentran la clave del problema en la persona de un vagabundo que se les suma en la búsqueda del asesino. La policía casi los atrapa en una persecución de automóviles. Erica, Robert y el vagabundo se esconden en el interior de una mina de carbón. Ahí se produce un terrible hundimiento, desaparece el coche de los fugitivos y la joven casi pierde la vida. Se separan. Erica es acusada de violar las leyes y su padre está furioso. Robert se entrevista con ella entrando por la ventana de su cuarto. Está dispuesto a entregarse, pero unas cerillas en el abrigo que les ha dado el vagabundo les ofrecen una última pista. En el hotel de donde proceden las cerillas está el asesino, que toca la batería en una orquesta de músicos disfrazados de negros. La policía rodea el lugar para atrapar a Robert y el asesino es traicionado por sus propios nervios. Drogado con tranquilizantes, se desploma en el suelo y confiesa su crimen con risotadas melodramáticas. Erica se reúne con Robert, ahora con el pleno

consentimiento de su padre.

«Una cinta de singular docilidad, benevolencia y encanto», dice Donald Spoto. Esta opinión parece resumir la de la mayoría de los críticos, que la calificaron como una obra gozosa y fresca, quizá producto del bienestar personal del director, en esa época que Spoto califica como «los años más felices de la vida [de Hitchcock]». El *casting* de Nova Pilbeam, tres años después de haber actuado como la niña secuestrada en *El hombre que sabía demasiado*, actúa en favor de la frescura de la cinta en algunos momentos, pero en otros la actriz carece de la chispa suficiente para hacer más creíble el romance entre ella y el joven, lo que parece haber molestado mucho a Rohmer y Chabrol, que la emprendieron contra la ojerosa actriz en varias críticas.

El jugueteo formal es constante en *Inocencia y juventud* y da como resultado lo que Russell Taylor califica como un ejercicio «claro y puro hasta el punto de volverse casi abstracto». Esta opinión se justifica más que plenamente en un plano, hacia el final del filme, que descubre al asesino tocando en la banda del hotel, disfrazado de negro. Ese plano secuencia fue ejecutado con un limpísimo movimiento continuo, ante el que «aun el famoso plano secuencia hacia la llave en la mano de Ingrid Bergman —*Encadenados* (*Notorious*, 1945)— parece menos impresionante», señalan acertadamente Rohmer y Chabrol. Se llevó dos días de filmación, y es considerado como uno de los más grandes momentos de la obra del realizador, que lo describe así:

> Hacia el final de la cinta la joven está buscando al asesino […]. La única pista es que el hombre tiene un tic nervioso en los ojos [algo parecido a un guiño]. El joven y el vagabundo [que conoce al hombre] se visten de gala y van a un té danzante en un gran hotel donde hay mucha gente. El vago dice: «¿No es ridículo tratar de localizar un par de ojos que guiñan en medio de toda esta gente?». Precisamente entonces, en esa línea de diálogo, coloco la cámara en la posición más alta, arriba del salón del hotel, cerca del techo, avanzamos y vamos bajando a través del *lobby*, hacia el gran salón de baile, pasando sobre la gente que baña, el podio y los músicos, para llegar a un primer plano del batería, hasta que sus ojos llenan la pantalla. Entonces los ojos guiñan. Todo ha sido resuelto en un plano.

A eso debemos agregar la letra de la canción que interpreta la banda y que Donald Spoto transcribe como: «No es un acertijo, no es una adivinanza, pero ¿quién es el hombre en el que piensas, cuando piensas en la banda?… cuando se trata de hacer trucos con las baquetas, aquí estoy para decirle “señor, nadie puede hacerlo como el del tambor…”».

Hay otro momento memorable de *Inocencia y juventud*: la fiesta infantil (eliminada de la versión norteamericana, para enojo de Hitchcock), en la que los adultos visten gorritos y se comportan como tontos mientras los niños parecen casi

aburridos y hablan de crueldad y crimen, a propósito del fugitivo muerto de hambre en el campo, y de que «los pájaros están comiéndole los ojos». Spoto habla entonces de la constante de los pájaros como heraldos del caos.

La escena de la fiesta infantil y el ya mencionado plano secuencia del final son las primeras muestras de un tipo de situación dramática que se repetirá muchas veces en la obra de Hitchcock: el uso de una fiesta, de la música y del baile (generalmente asociados con el gozo de vivir), en contraste con una situación terrible para los personajes o como un sitio propicio para la muerte y la corrupción. Esta asociación, que se había perfilado ya en *El agente secreto* se repetirá en *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), *Sospecha*, *Sabotaje* (*La mujer solitaria*), *La sombra de una duda* (donde el tema del asesino es el vals *La viuda alegre*), *Encadenados*, *La soga*, *Extraños en un tren*, *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) y *Marnie*.

El reencuentro de los jóvenes protagonistas, cuando Robert entra en el cuarto de Erica por una ventana, remite inevitablemente al personaje del cuento infantil *Peter Pan*. Hay magia en ese amor «puro y blanco», una de las pocas ocasiones en que los dos actores de una pareja protagonista conmueven por igual.

Finalizo con la sabia conclusión de Spoto, que declara: «No deseo dar al filme un enorme peso que no tiene a la vista. Es un *thriller* ágil y Hitchcock mantiene dicha ligereza todo el tiempo, de tal forma que ningún resumen verbal puede aspirar a aproximársele. Es un filme para ver con cariño porque ha sido hecho con cariño». Esto es ineludible. Si algún filme de Hitchcock pudiera recibir la etiqueta de «entretenimiento familiar», ese es *Inocencia y juventud*, la única cinta de la que se sentiría orgulloso el padre de una «pequeña ovejita sin mancha».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Es un reportero gordo que trae una ridícula camarita, afuera de la estación de policía.

ALARMA EN EL EXPRESO

(THE LADY VANISHES - 1937)

Producción Gainsborough-Gaumont British, Edward Blake; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Sidney Gilliat y Frank Launder, sobre la novela *The Wheel Spins* de Ethel Lina White. *Fotografía*: Jack E. Cox. *Música*: Louis Levy. *Edición*: Alfred Roome y R. E. Dearing. *Intérpretes*: Margaret Lockwood (Orisp Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Dame May Whitty (Froy), Paul Lukas (doctor Hartz), Cecil Parker (señor Todhunter), Linden Travers (amante de Todhunter), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford, Kathleen Tremaine, Emile Boreo, Googie Withers. *Duración*: 97 minutos. // Rodada en los estudios Lime Grove, Gran Bretaña. Estrenada en 1938.

SINOPSIS: Un tren de pasajeros se detiene en una pequeña aldea en los Balcanes a causa de una avalancha. En el hotel de la aldea se hospedan varios pasajeros: un músico llamado Gilbert; Iris, joven inglesa que vuelve a su país para casarse, y la señorita Froy, dulce ancianita de aspecto inofensivo. A la noche, Gilbert toca su música ruidosamente en su habitación e Iris se queja a la gerencia. Como represalia, Gilbert invade a medianoche el cuarto de Iris, que ya está en la cama, y discuten hasta que él por fin sale y deja a Iris enfurecida. En esa misma noche, un guitarrista que canta al pie de la ventana de la señorita Froy es asesinado misteriosamente. Al día siguiente Iris se golpea la cabeza con una maceta que alguien le ha arrojado. De nuevo en el tren, la señorita Froy la ayuda y conversan. Iris dormita. Cuando despierta, la señorita Froy ha desaparecido. Encuentra a Gilbert y entre los dos buscan sin éxito a la anciana en el tren. Iris se preocupa. Encuentra entonces a una mujer que dice ser la señorita Froy, y viste igual, pero es una impostora. El doctor Hartz, médico que viaja en el tren con una enfermera vestida de monja y una paciente totalmente vendada, trata de tranquilizar a la joven explicándole que quizá todo el asunto fue imaginado por ella a causa del golpe recibido en la mañana. Iris se resiste a creerle. Ella y Gilbert descubren entonces que varios pintorescos pasajeros son todos cómplices del cirujano en un extraño complot. El doctor trata de drogados con una copa de misterioso contenido, pero falla. Ellos descubren que la paciente no es otra que la señorita Froy. Con ayuda de la falsa enfermera monja, desatan a la anciana y la reemplazan por su impostora. Llegan a una estación cercana a la frontera y el doctor Hartz, que ha advertido la sustitución, desconecta del resto del tren el vagón donde ellos viajan. La señorita Froy confiesa a sus jóvenes amigos que es espía y lleva con ella la clave de un asunto de relevancia internacional que ha memorizado por medio de canciones para niños. El tren es emboscado y se desata una pelea a tiros entre los pasajeros y algunos militares extranjeros. La señorita Froy pide a Gilbert que memorice la canción y cruza en medio de los disparos, tratando de llegar a su destino. El tren reinicia su marcha y logra ponerse a salvo, no sin que antes muera un

necio oficial inglés (de vacaciones con su amante) y la falsa monja reciba un tiro en la espalda. Gilbert e Iris llegan a Inglaterra y ella decide abandonar a su bobalicón prometido por el atractivo músico. Llegan ante el servicio de inteligencia, pero Gilbert no puede recordar la canción. Alguien la toca en la habitación contigua. Es la señorita Froy.

«Esta cinta es bellísima y deliciosa… por múltiples razones», comenta entusiasta André Bazin, y sigue: «El hecho de verla en 1953 nos revela ahora en un inquietante grado su carácter retrospectivamente profètico […] [la cinta] supone constantemente la cercanía de la guerra. ¿La esperábamos tan evidentemente en 1938?».

Aunque, como advierte Robin Wood, no es posible valorar una cinta porque haya sido profètica o no, es sorprendente oír a Bazin hablar bien de Hitchcock. Sobre todo cuando nos enteramos de que efectivamente la leyenda que rodeó el inicio de *Alarma en el expreso* era de orden político y que estaba muy lejos de la versión que Hitchcock daba del asunto: que él había «descubierto a Launder y Gilliat». Dejemos que Spoto nos explique un poco más de esto:

> En mayo de 1936, Frank Launder sugirió que la Gainsborough comprara los derechos de la novela de White. «En mi contrato con la Gainsborough —recordaría Launder— se hacía referencia a que yo tendría derecho a escribir un guión por ahí, […] Sidney [Gilliat] fue el encargado de realizar la adaptación cinematográfica. Más tarde me uní a él y juntos escribimos el guión definitivo» […]. El director asignado fue Roy William Neill […]. Fue enviado a Yugoslavia un equipo a las órdenes de Fred Gunn, ayudante de dirección, para rodar los exteriores de verano. Pero […] la investigación de la policía yugoslava reveló [que] las primeras páginas del guión parecían encendidas y peligrosas: señalaban un rápido corte de un plano de unos soldados que se pavonean a otro plano de unos gansos […]. El equipo fue deportado inmediatamente.

Fue entonces cuando Hitchcock tomó el proyecto, que, paradójicamente, una vez realizado, recibió siempre la objeción de que la base del complot (enviar a una indefensa viejecilla con un secreto tan grande) sufría de excesiva ingenuidad a nivel político.

El *casting* de esta cinta resultó muy inspirado. Margaret Lockwood, que se hallaba bajo contrato con la Gainsborough, también se encontraba, según Russell Taylor, «en camino de volverse la estrella femenina más popular de la Inglaterra en guerra. Aquí parece insegura de sí misma en el papel de la niña mimada, pero va mejorando mientras se desenvuelve el drama». Rohmer y Chabrol también alaban a Margaret Lockwood y aprovechan para echarle otra pedrada a Nova Pilbeam (¡que ni siquiera aparece en el filme!). La «relajada actuación» de Michael Redgrave, que

favorece mucho a su personaje, tenía su origen en un profundo desinterés del actor por hacer la cinta y en pequeños roces entre él y *Hitch*, a quien definió con palabras inmortales: «No era un director de actores». De la dulcísima Dame May Whitty, nos dice Russell Taylor: «Hitchcock puso en marcha una de sus más flagrantes tácticas de *shock*. A mitad de la primera escena que ella filmaba, él le gritó súbitamente: "¡Alto! Esto es terrible, ¿no le da vergüenza?". Ella se mostró momentáneamente destrozada y *Hitch* obtuvo la actuación que deseaba». Hitchcock intentó trucos similares con Redgrave, pero este siempre lo mandó a la goma.

Russell Taylor pondera el ingenio de Hitchcock por su excelente aplicación de *casting* a la inversa, al poner para el papel de dos ingleses tontos y superficiales a «Naughton Wayne y Basil Radford, actores dramáticos que nunca antes habían hecho algo así [pero que les resultó tan exitoso, que hicieron carrera de aquello al actuar en una especie de doble acto informal».

Según Rohmer y Chabrol, *Alarma en el expreso*:

> Es casi una enciclopedia. Es la suma exacta de todas las series de la Gaumont British, por lo que requiere ya muy poco comentario. En el inicio incluye las maquetas y los carritos únicos con los que Hitchcock adoraba jugar. […] lo verbal del diálogo de Sidney Gilliat [estupendo además], de ninguna forma ahoga la personalidad del director. Es un excelente filme, un excelente Hitchcock filme.

Con el apoyo de la crítica Kay Brown, y gracias a la efectividad de sus dos últimas producciones, Hitchcock estableció un fuerte vínculo con el productor David O. Selznick, de Hollywood, pero antes de viajar a Norteamérica habría de hacer su última producción inglesa.

Una segunda versión, también inglesa, de *Alarma en el expreso*, fue realizada en 1979 por Anthony Page, con Cybil Shepherd, Elliott Gould, Angela Lansbury y Herbert Lom.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa frente a cámara como uno más en el andén.

POSADA JAMAICA

(JAMAICA INN - 1938)

Producción MayFlower Productions, Erich Pommer y Charles Laughton; Inglaterra. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Sidney Gilliat y Joan Harrison, sobre la novela homónima de Daphne du Maurier. *Diálogos adicionales*: J. B. Priestley. *Fotografía*: Harry Stradling y Bernard Knowles. *Música*: Eric Fenby. *Edición*: Robert C. Hamer. *Decorado*: Tom N. Morahan. *Vestuario*: Molly McArthur. *Intérpretes*: Charles Laughton (sir Humphrey Pengalton), Leslie Banks (Joss Merlyn), Robert Newton (Jem Treheane), Marie Ney (Patience), Maureen O'Hara (Mary Yellen), Emlyn Williams (Harry), Wylie Watson (Salvation), Mervyn Johns (Thomas), Horace Hodges (Chadwick, mayordomo), Hay Petrie (Valet), Federick Piper (Coffedor), John Longden (capitán Johnson), Clare Greet, Edwin Greenwood, Stephen Haggard. *Duración*: 98 minutos. // Estrenada en 1939.

SINOPSIS: En 1819, Mary, joven huérfana irlandesa, viaja a Cornualles, en la costa inglesa. En el camino conoce al magistrado sir Humphrey Pengalton, que intenta relacionarse con ella. Mary se refugia en casa de sus tíos Patience y Joss Merlyn. Poco después descubre que la Posada Jamaica es una pantalla para ocultar la guarida de piratas y malhechores que desvían barcos valiéndose de señales falsas para que naufraguen y puedan robarlos. Mary salva de ser linchado a Jem, prisionero de los piratas, quien se revela como teniente de la Marina Real, asignado en secreto a Cornualles para descubrir y detener las fechorías de los piratas. Ambos piden la ayuda de sir Humphrey, pero Mary comprueba con horror que es el magistrado quien comanda a los villanos. Sir Humphrey desea raptar a Mary y llevarla a París. Los piratas disparan contra Patience y Pengalton contra Merlyn. Sir Humphrey toma entonces su barco y está a punto de zarpar, cuando uno de los piratas, otro policía secreto, llega con sus colegas a aprehenderlo. Sir Humphrey evita esta ignominia y se arroja del palo mayor gritando: «Digan a todos cómo acabó la gran época».

La gran época inglesa acabó con el estreno de *Posada Jamaica*, desgraciadamente una de las cintas menos afortunadas que hizo *Hitch* antes de abandonar su país de origen. El proyecto se había gestado a petición del famoso actor inglés Charles Laughton, que en principio interpretaría al tío de Mary, pero que terminó en el papel de sir Humphrey Pengalton, al que Spoto llama:

> El personaje más interesante del filme. Determinar si es interesante gracias a, o a pesar de, la actuación melindrosa, jadeante de Laughton, depende de la actitud del espectador. *Posada Jamaica* parece finalmente una película que no se toma en serio a sí misma; quizá deberíamos relajarnos y ver al Gran Señor como una figura satírica, más que como un personaje de Jane Austen.

Hitchcock aceptó el trabajo con cierta reticencia. Él y Laughton no coincidían en sus métodos de trabajo, y había entre ellos frecuentes berrinches ocasionados por el escandaloso actor. A pesar de eso, la experiencia de dirigir al mito que por entonces era Laughton debió de tentar a Hitchcock, que además le pedía por ese tiempo a Selznick comprar los derechos de *Rebeca*, novela de Daphne du Maurier, y debe haber visto la oportunidad de dirigir *Posada Jamaica* (basada en la novela *Jamaica Inn*, de la misma autora) como una forma de reafirmar su posición ante el importante productor hollywoodiense.

La experiencia dio resultados interesantes; Hitchcock ya había intentado este tipo de película, la *costume movie*, en *Valses de Viena*, con desastrosos resultados. Según Rohmer y Chabrol, «no cayó en la trampa de la reconstrucción [histórica], sino que se concentró en crear un trabajo barroco y altamente embellecido. Esta *Posada Jamaica* es un burdo bosquejo de una de sus últimas obras maestras, *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949)». Hay que advertir que la designación de «última» corresponde a 1958, fecha de publicación del libro citado. Por otra parte, *Posada Jamaica* dio a conocer a la bella y joven pelirroja dublinesa Maureen O'Hara, que se haría de inmediato «estrella» de Hollywood y actriz favorita del también irlandés (de ascendencia, no de nacimiento) John Ford.

Charles Laughton

PERIODO NORTEAMERICANO

Con su familia en la intimidad del hogar.

Rumbo a América. Hitchcock acompañado de su mujer (junto a él), su hija, su secretaria y sus perros.

REBECA

(REBECCA - 1939)

Producción Selznick Studios, David O. Selznick; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Robert E. Sherwood y Joan Harrison, basado en la novela de Daphne du Maurier. *Adaptación*: Philip MacDonald y Michael Hogan. *Fotografía* (en blanco y negro): Georges Bames. *Música*: Franz Waxman. *Intérpretes*: Lawrence Olivier (Maxim de Winter), Joan Fontaine (su esposa), Judith Anderson (señora Danvers), George Sanders (Jack Favell), Florence Bates (señora Van Hopper), Nigel Bruce (Giles Lacey), Gladys Cooper (Beatrice Lacey), C. Aubrey Smith (coronel Julyan), Leo G. Carroll (el doctor), Melville Cooper, Forrester Harvey, Reginald Denny, Lumsden Haré, Philip Winter, Edward Fielding. *Duración*: 130 minutos. // Estrenada en 1940.

SINOPSIS: La protagonista recuerda los días en que era una humilde dama de compañía de la señora Van Hopper en La Riviera: Llega a Montecarlo el atractivo Maxim de Winter con el supuesto propósito de olvidar a su muy amada esposa Rebeca, recientemente ahogada en el mar. La joven dama de compañía empieza a intimar en secreto con De Winter, que la trata con condescendencia y termina por proponerle matrimonio de manera más bien casual y desenfadada. La señora Van Hopper, que se sentía atraída hacia el aristócrata, pronostica el fracaso de la pareja. Viajan a Venecia en luna de miel y después se instalan en Manderley, la propiedad de De Winter, donde se advierte la personalidad de su anterior dueña hasta en el mínimo detalle. La joven se topa, además, con la indiferencia y el menosprecio de la ominosa ama de llaves, la señora Danvers, que tiene verdadera pasión hacia su difunta patrona y busca cualquier oportunidad para ponerla como ejemplo de elegancia, belleza, etcétera. La joven actúa por eso como una niña atemorizada y tensa hasta el punto de esconder en un cajón los fragmentos de un adorno que ha roto por accidente. Para levantarse el ánimo ofrece un baile de disfraces al que, por consejo de la señora Danvers, acude con un hermoso vestido que fue de Rebeca. De Winter se enfurece y le exige que se cambie de ropa. La señora Danvers incita entonces a su deprimida patrona a quitarse la vida arrojándose al vacío, pero la joven no llega a hacerlo porque la interrumpen los gritos de algunas personas: el mar ha arrojado a la playa el bote en que Rebeca viajaba cuando falleció; en el interior aparece el cuerpo de Rebeca. Max confiesa a su esposa que en realidad no soporta la mínima mención de Rebeca, no por el dolor que le provoca su pérdida, sino porque nunca la soportó y siempre la consideró como un ser cruel y despreciable. Se reinician las investigaciones a petición de Jack Favell, primo de De Winter y amante de la occisa. Todo señala a Max como posible culpable de la muerte de Rebeca, pero se revela la verdad: enterada de que padecía cáncer, ella decidió suicidarse en circunstancias oscuras para aparentar un homicidio y dañar a Maxim aun después de muerta. La señora Danvers prende fuego a Manderley y perece entre las llamas.

El coqueteo entre David O. Selznick y Hitchcock se había iniciado antes de *Posada Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939) y culminó con el traslado de toda la familia Hitchcock a Hollywood y un contrato de exclusividad con el megalómano productor. Este tenía originalmente para Hitchcock un proyecto titulado «The Titanic», que prometía ser por lo menos un precedente de la aventura del Poseidón; afortunadamente se hundió pronto y dio paso a una de las propuestas originales de Hitchcock, que era filmar *Rebeca*, de Daphne du Maurier.

Hitchcock importó a Hollywood su sistema de trabajo visual, «en papel», que ejecutaba en preproducción, y que después se implantaría en todo el cine norteamericano. De ese proceso comenta Leonard J. Leff: «[eran] días y semanas en que él, su esposa Alma, su asistente Joan Harrison y, ocasionalmente, otro escritor, lucharían por encajar su vivo, pero con frecuencia disparatado, sentido de la pirotecnia visual, en una historia coherente». A Hitchcock le gustaba más esa parte del trabajo que el resto del quehacer fílmico. El tratamiento que de eso resultaba contenía, según él «una descripción exacta de lo que vas a ver. Como si trajeras tapados los oídos […]. Es entonces cuando voy con un dramaturgo, y le digo: “aquí está el filme, es solamente un montón de engranajes de acero, como podrá usted ver, agréguele diálogo, luces y fílmese”».

A pesar de lo que pudiera indicar la simple estadística, Hitchcock no tenía en alta estima los valores literarios de Du Maurier, aun cuando llevó a la pantalla tres de sus historias —*Posada Jamaica*, *Rebeca* y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963)—; por eso, y por mera costumbre, *Rebeca* fue adaptada con la misma «crueldad» con que *Hitch* trataba el material original en que basaba sus argumentos. Ya desde ese momento se estableció una diferencia entre él y Selznick, que luchaba por respetar la obra de Du Maurier, porque llamaría a la taquilla a todos los que habían leído la novela. Afirmaba que era esa decisión de respeto al original literario la que había dado éxito a su producción de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939). Selznick impedía, además, casi cualquier toque de humor en el guión porque pensaba que se trastocaba el estilo gótico de la historia. A pesar de esto, Spoto encuentra el guión «profundo y matizado, ingenioso y universal más allá de la rigidez argumental de Du Maurier».

> Con Rebeca [dicen Rohmer y Chabrol] el «toque Hitchcock», que antes había sido solamente una característica discernible, se transforma en una visión del mundo. La espontaneidad sometida a un sistema. Este es un momento crítico para un artista, porque debe cuidarse de no desarrollar tics, o un furor pedagógico. Hitchcock habría de evitar estas trampas. De hoy en adelante los polos de su obra —porque ahora podemos hablar de obra— quedan claros […]. Tal como explica la heroína de *Rebeca*: su padre siempre pintaba el mismo árbol porque sentía que cuando un artista encuentra su tema, eso es

todo lo que desea pintar[1].

Con esa frase Hitchcock anticipaba lo fundamental de la «teoría del *auteur*» que terminaría por «rescatarlo» ante la crítica internacional «seria».

El proceso de *casting* se inició con toda la pompa acostumbrada por el productor; este proclamó públicamente (como en *Lo que el viento se llevó*) que se buscaría la actriz ideal para el papel. En la búsqueda, *Hitch* descartó a múltiples actrices, entre ellas a Nova Pilbeam, hacia quien, según Spoto, *Hitch* «se mostró amargamente opuesto» (Rohmer y Chabrol hubieran estado de acuerdo…, seguro), pese a que Selznick la consideraba «casi ideal» para el papel. Finalmente fue elegida Joan Fontaine, a quien Hitchcock siempre había tenido en mente; sería la primera de una serie de actrices a las que el director intentaría moldear, como haría más tarde con Ingrid Bergman, Grace Kelly y Tippi Hedren, a su entera satisfacción en todos los aspectos posibles. Hitchcock gozaba torturando con su típica "técnica de terror" a los actores. A Fontaine la hizo sentir poco menos que una basura durante el rodaje, con el fin, según él, de lograr una actuación más compleja, y a Florence Bates, según cuenta Leonard J. Leff, la recibió en el set a través de un altavoz diciéndole: "Y bien señora Bates…, ¿cuándo fue cuando empezó usted a masturbarse…?".

En general (salvo con la fría conserva llamada Olivier) el método de Hitchcock parece haber tenido óptimos resultados. Rohmer y Chabrol califican la actuación de Fontaine como la mejor de su carrera y aseguran, no sin razón, que ella fue una de las dos grandes damas protagónicas de Hitchcock, que inspiró a su director igual que lo haría Ingrid Bergman unos años más tarde. Toda proporción guardada, el paralelo es muy acertado. Hitchcock obtuvo de la actriz un aire de candor, vulnerabilidad y pureza que no volvería a encontrar sino en Ingrid Bergman; ambas encarnan por entero a la heroína romántica por excelencia, que transmite con efectividad la sensación de «cordero-que-va-al-matadero». Esta condición resultaba particularmente propicia en *Rebeca*, cuya heroína era reducida al punto de carecer de nombre y transformarse en un «vacío perfecto» «para que el público volcara en ella sus más oscuros deseos de autoinmolación, pues *Rebeca* no es una historia de amor loco», movida por una pasión devoradora, irrefrenable y avasalladora. No, la historia de amor que se nos presenta en *Rebeca*, analizada de manera más fría, tomando en cuenta la actitud más bien paternalista de De Winter, tiende más bien a ser una historia de «amor pendejo[2]», que aceptamos por convención romántica y por la habilidad de Hitchcock para manipular los sentimientos del público. Nuestras emociones cambian tan rápido en la sala que no dan tiempo al análisis, pero permanece en nosotros la sorpresa de que la heroína continúe enamorada del personaje que interpreta Olivier, y al que Robin Wood llama sin rodeos «un pelmazo». El mismo Wood rescata entre las escenas de la pareja central una en la que «al ponerse a ver películas que tomaron en su luna de miel, riñen lamentablemente y el espectador ve al mismo tiempo su felicidad pasada y su desdicha actual, dos etapas

de un matrimonio en proceso de disolución», y la «escena de confesión, que prefigura *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949)…». Ciertamente es en esta secuencia donde la fantasmal presencia de *Rebeca* adquiere mayor fuerza y se vuelve casi tangible con la complicidad del espectador.

A la heroína sin nombre se le apodó *Danvers* y *Yo* (dado que en la novela siempre dice: «Yo pensé… Yo sabía…», etc.) para tener un punto de referencia durante la producción, pero de igual modo se le hubiera podido llamar «Electrita», no solo por su obstinado enamoramiento de una figura abiertamente paterna (recordemos incluso que en su primera «cita casual» el tema de conversación es precisamente el padre de la chica, y que Max se lamenta por ella y se cuestiona «haber permitido» su unión con él, que es un hombre viejo y aburrido), sino porque para consumarse este amor tiene que vencer a tres destructivas figuras maternas: primero, a la oponente material, la señora Van Hopper; después, a la oponente espiritual, la señora Danvers, y finalmente a la oponente mitológica, la madre-esposa confrontada después de muerta en la investigación de su caso. Con esta última confrontación, y a través de la cinta entera, *Hitch* maneja uno de los temas más representativos de su obra: el poder que ejercen los muertos sobre los vivos, ya aludido en *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927) y *The Manxman* (1929), que se repetirá en *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947), *La soga* (*Rope*, 1948), *Pero… ¿Quién mató a Harry?* (*The Trouble With Harry*, 1955), y más profundamente, en *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960); en *Sospecha*, queda representado por un inmenso retrato.

De los choques entre los antagonistas y la heroína se desprenden sin duda los momentos más memorables de la cinta. Afirmaba un periodista de la época que esas secuencias de tortura psicológica eran lo que más complacía «al señor Hitchcock, aparte de un cheque con varios ceros escritos…». Es a través del enfrentamiento con esas tres figuras que la heroína termina su desarrollo como ser humano y «madura» definitivamente. Incluso su vestuario cambia, se vuelve más serio, «aseñorado». Hitchcock escogió sabiamente no propiciar ningún enfrentamiento entre *Danvers* y *Yo* después del proceso de maduración de esta última, ya que la frágil Joan Fontaine, aun con sus vestidos oscuros y con hombreras, se hubiera visto en clara desventaja frente a la actriz teatral Judith Anderson, y esto hubiera minimizado sin duda el proceso de crecimiento e independencia que se nos pedía aceptar.

En *Rebeca* nos enfrentamos a dos de los más efectivos e inolvidables villanos en la galería de Hitchcock: Jack Favell, que, dice Robin Wood, «suscita algo de la característica reacción hitchcockiana en cuanto a atracción y repulsión simultáneas», y, por supuesto la señora Danvers. Ella no es totalmente desagradable a primera vista, pero tras un momento de reflexión nos damos cuenta de que su característica más destacada es una ciega lealtad a Rebeca, que, con todo y tintes obsesivos, no deja de ser una virtud, al igual que su cuidado y eficiencia en la atención de la casa. Según palabras del propio Hitchcock, con el fin de lograr un efecto de incorporeidad y de

omnipresencia, «la señora Danvers casi nunca es vista caminando y rara vez se le mostraba en movimiento. Si entraba en un cuarto en el que estaba la heroína lo que sucedía es que la chica oía súbitamente un ruido y ahí estaba…». También es memorable el plano en el que ambas mujeres avanzan por un mismo pasillo: la heroína iluminada y discernible y la señora Danvers, en penumbra, silenciosa.

La desproporción de estos enfrentamientos se acentúa por influencia de la casa y sus objetos. Manderley es una mansión inmensa, corrupta, que minimiza y aniña a la heroína dentro de sus entrañas ciclópeas, lugar perfecto para una batalla de voluntades, porque a pesar del tema del interrogatorio, en *Rebeca* las luchas más terribles se desarrollan en el espíritu, y el cuerpo de ese espíritu es Manderley, finalmente consumida por el fuego para garantizar la independencia de los personajes principales. Aquí valdría la pena hacer notar una cuestión por demás interesante: según Leff, Selznick deseaba que al final de la cinta, durante el incendio de la mansión, «el humo formara una gigantesca R en el cielo»; Hitchcock se opuso alegando que esto opacaría la felicidad de los personajes y propuso en su lugar el *shot* final del almohadón, con una R bordada, que se consume en llamas, asegurando así el fin de la amenaza. Todo lo anterior hacía de *Rebeca* una historia digerible, con estructura de cuento de hadas para adultos. Sobre esto dice Enrique Alberich:

> En un instante de la cinta se alude a la protagonista calificándola como una suave «Cenicienta». Efectivamente, el sentido literal de la historia [y] buena parte de sus elementos remiten bien claramente al esquema de un típico cuento de hadas revestido por el candor. La inocencia inicial de la protagonista frente a la experiencia de un lord ya viudo, un ascenso social inesperado y desprovisto de arribismos (una modesta joven convertida en «gran señora» de la noche a la mañana, como en-un-cuento-de-hadas…). Los celos de la señora Danvers y su enfermiza predilección por Rebeca y el peligro de la pérdida.

Esta mezcla de la Cenicienta y Barba Azul (con su habitación cerrada) garantizaba el total éxito del público. La taquilla, sin embargo, a pesar de haber sido bastante buena, no resultó espectacular. Al terminar *Rebeca*, Selznick, que buscaba la receta de un nuevo éxito, decidió «prestar» mientras tanto a su director estrella al productor Walter Wanger.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa junto a la caseta de teléfono en la que habla George Sanders.

NOTA: La cinta obtuvo el Oscar por sus logros de fotografía en blanco y negro y la estatuilla para la mejor película. La evocadora y magnífica partitura de Franz Waxman (escrita además al vapor, a petición de Selznick) no obtuvo el premio que

merecía. El Oscar a la mejor dirección se le otorgó ese año a John Ford. Hitchcock jamás obtendría esta distinción por su trabajo.

Basada en la novela homónima de Daphne du Maurier, *Rebeca* (1940) inaugura el periodo norteamericano de Alfred Hitchcock.

ENVIADO ESPECIAL

(FOREIGN CORRESPONDENT - 1940)

Producción United Artists, Walter Wanger, Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Charles Bennett y Joan Harrison. *Diálogos*: James Bennett y Joan Harrison. *Fotografía* (en blanco y negro): Rudolph Mate. *Música*: Alfred Newman. *Efectos especiales*: William Cameron Menzies. *Intérpretes*: Joel McCrea (Huntley Haverstock/Johnny Jones), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher), George Sanders (Folliot), Albert Basserman (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (señor Powers), Eduardo Cianelli (Krug), Eddie Conrad, Frances Carson, Martin Kosleck, Gertrude W. Hoffman, Emory Parnell, Ian Wolfe, Eily Maylon, E. E. Clive. *Duración*: 119 minutos. // Rodada en los estudios United Artists en Hollywood. Estrenada en 1940.

SINOPSIS: En el año 1939, poco antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, Johnny Jones es enviado a Europa a cubrir el puesto de Stebbins, otro reportero, para analizar la situación política y social. Johnny es un reportero policiaco sin mucho juicio, pero con carácter de sobra. Para cumplir su misión adopta una falsa identidad y cambia su nombre por el de Huntley Haverstock. Johnny conoce a Carol Fisher, hija de Stephen Fisher, supuesto líder pacifista, y al anciano Van Meer, viejo diplomático holandés que ha memorizado una misteriosa cláusula del tratado de paz entre Alemania y su país. Jones viaja con ellos a Holanda. Los nazis secuestran al diplomático y matan a un doble suyo para fingir un asesinato. Jones descubre la verdad e inicia la búsqueda ayudado por Carol, que al principio desconfiaba de él. Stephen Fisher resulta ser agente en jefe de los nazis. Vuelven a Londres, donde Fisher le asigna un guardaespaldas a Jones. El guardaespaldas intenta matar a Jones, pero termina por caer él mismo desde una torre. Van Meer, a pesar de ser torturado, se niega a revelar cualquier información a los nazis. Estalla la guerra, Carol, su padre y Jones abordan un avión para viajar a Estados Unidos. En el mismo avión viaja Folliot, inglés que sospecha de Fisher. El avión es derribado por una nave nazi que lo ha creído un bombardero. Fisher se sacrifica para que el resto de los pasajeros pueda sobrevivir; Carol y Johnny se casan y él termina en una estación de radio mandando melcochosos mensajes de esperanza a Estados Unidos.

Según comenta Russell Taylor, Hitchcock «buscaba cómo hacerse sentir útil, desde América, a la causa bélica británica». Esto después de un virulento ataque por parte de su ex productor Michael Balcon, que lo llamó, prácticamente, un desertor. Hitchcock, invadido por un profundo sentimiento de culpa, similar al que, según Spoto, experimentaría antes de realizar *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), aceptó inmediatamente la oferta de un filme abiertamente antinazi en unos Estados Unidos que aún tenían reservas con respecto a su posición en la Segunda Guerra Mundial. Donald Spoto afirma que «justo antes de la entrada de América a la Segunda Guerra

Mundial, en 1941 (los filmes hollywoodienses antinazis empezaron a adquirir una nueva dimensión» y destaca que «en 1940 cuatro filmes anticiparon la gradual participación de la nación […] *Enviado especial*, de Hitchcock, es la que ha resistido mejor el paso de los años». Rohmer y Chabrol recuerdan que «el doctor Goebbels consideraba a *Enviado especial* un destacado y muy peligroso filme».

Este maravilloso *thriller* político se inició con el libro *Personal History* de Victor Sheean, que Hitchcock, Charles Bennett y cerca de 14 escritores más sin crédito, encontraron «inadaptable a la pantalla». Hitchcock empezó entonces a utilizar un famoso sistema para elaborar historias, según el cual, siempre que se planteaba alguna locación para la anécdota, lo primero que hacía era preguntarse: «¿Qué tienen ahí?, ¿cómo puedo usarlo dramáticamente?». A partir de estas preguntas elaboraba secuencias completas utilizando el elemento típico del lugar. En *Enviado especial* hizo un estupendo uso de los molinos holandeses, de los sombreros hongo y los paraguas, típicos artilugios ingleses, resultando de este proceso dos de las tres mejores secuencias de la cinta. Noël Simsolo hace resaltar en ella el estupendo uso de «el movimiento interno de las imágenes, la manera en que Hitchcock llena y vacía la pantalla», y destaca la «escena de paraguas cuyos movimientos divergentes forman arabescos desordenados, y en el seno de ellos un hombre está en peligro de muerte». Quizá de la dificultad inicial para adaptar a Sheean se deriva la impresión de Spoto, que resiente la fusión de «dos o tres películas distintas» en un solo filme, concebido para servir no solo a sus fines de propaganda política, sino a los fines estrictamente visuales de su director. De lo formal, Simsolo apunta: «Desembarazado de un guión molesto, el cineasta puede continuar sus búsquedas de ritmo comenzadas en *Rebeca*. Por encima del furioso compromiso, este *B serie* cautivador coloca en un maravilloso carrusel los elementos del cosmos y las dimensiones del cine en relación con los hombres».

El *casting*, siempre de vital importancia en los filmes de *Hitch*, resultó adecuado, y Joel McCrea desempeña con simpatía el papel que originalmente se planteó para Gary Cooper, quien lamentaría años después haberlo rechazado. Sobresale el famoso actor del teatro alemán Albert Basserman (en el papel de Van Meer), que se refugió junto con su esposa en Estados Unidos, y con quien Hitchcock trabajó estupendamente. El acierto de esa elección fue alabado unánimemente; Spoto encuentra que:

> Su presencia […] no solo agrega verdadera profundidad a la historia sino que también […] nos muestra la compasión y sentimientos humanos de Hitchcock hacia el refugiado alemán. Mientras otros recibían a estos refugiados con escarnio y sospecha, unos pocos hombres, como Alfred Hitchcock, no solo les daban trabajo sino que, con una visión comprensiva y profunda, los usaban en papeles antinazis.

La cinta tiene evidentes paralelos con *El agente secreto* (*Secret Agent*, 1936), en ambas, el héroe ha de cambiar su identidad para —dice Spoto— sugerir «un profundo descubrimiento de sí mismo y el abandono de la seguridad». También inicia (metafórica y anecdóticamente) un viaje de búsqueda en que el héroe habría de redefinir su propia posición política y que culmina con un catastrófico accidente, después del cual el héroe y su pareja se disponen a comenzar una nueva vida. Spoto establece un paralelo entre esta cinta y *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) por el «tema del héroe en quien confían y la chica a quien habrá de convencer» (esa variante del tema de la confianza se repetirá muy pronto en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942), y encuentra una similitud en el uso de «dos muertes falsas en el filme. Van Meer no muere en Áms-terdam, y Averstock no muere en la torre, [así como en] *39 escalones* (Richard Hannay) se salva de un disparo del profesor Jordan gracias a [que el proyectil lo recibe] un libro de oraciones en su bolsillo». Más sólidas son las observaciones de Rohmer y Chabrol, quienes encuentran que la cinta está compuesta por 94 variados contratiempos, cómicos o crueles, llenos de acción; este tono les recuerda también a *39 escalones*, pero marcan una vital diferencia entre ambas obras al aclarar que:

> Aunque el espíritu y la composición (en *sketches*) son similares a los de *39 escalones*, la dirección es más rica, más brillante. La experiencia técnica de Hollywood fue un precioso bono para Hitchcock. En Inglaterra nunca podía haber filmado de manera tan brillante la escena del asesinato en que vemos al asesino abrirse camino a través de un mar de sombreros hongo y paraguas.

Hitchcock había contado con la asesoría de uno de los mejores directores artísticos: William Cameron Menzies, responsable antes de *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1940), *Las aventuras de Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Saivyer*, 1938), *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943), *La fierecilla domada* (1955), *Abraham Lincoln* (*Abraham Lincoln*, 1930), *Lo que el viento se llevó*, curiosamente, está también entre sus créditos la cinta *Bulldog Drummond* (1929), que inició la serie de aventuras del personaje en que Hitchcock basaría su cinta *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 y 1956), entre muchas otras, y que más tarde dirigiría las inolvidables y sofisticadas cintas de ciencia-ficción *La vida futura* (*Things to come*, 1936) e *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953) y la interesante *The Maze* (1953) en tercera dimensión con un monstruo «medio» lovecraftiano. En sus cintas como director, igual que en *Enviado especial*, podemos admirar algunos de los más hermosos y elaborados escenarios de que tenga memoria Hollywood. Hitchcock había pedido para la cinta —en construcción de escenarios— lo que equivaldría a una «cartita al niño Dios», ya que se reconstruyeron amplias secciones de Amsterdam (incluida su plaza pública), calles de Londres (incluida la estación Waterloo), hoteles

(interior y exterior), un impresionante molino de viento (de tres pisos de altura), parte del campo holandés, un aeroplano gigantesco (interior y exterior), un par de inmensos tanques de agua para las secuencias del accidente y un sistema especial de drenaje para las secuencias de lluvia.

El aspecto final de la película justifica de sobra todo este trabajo y el costo de 1,5 millones de dólares (medio millón más que *Rebeca* y, por mucho, el mayor presupuesto manejado por Hitchcock hasta entonces). La historia de la producción resultó accidentada y larga. Una segunda unidad de rodaje se dio a la filmación de miles de metros en exteriores en Londres y Holanda, pero, según relata Russell Taylor, hubo que repetir todo eso, porque «la primera vez, la nave en que el camarógrafo viajaba fue torpedeada y todo el material y el equipo desaparecieron». El resultado satisfizo plenamente a Hitchcock, que logró salvar con la cinta la pobre reputación que por aquel entonces tenía el *thriller* como género, y que consiguió su primera *Hitchcock movie* en Norteamérica. No tan feliz se sintió Walter Wanger, quien había dado a Hitchcock una libertad que rayaba en el descuido a ojos de la United Artists. Según Leff, la UA «acusó a Wanger de haber controlado de manera inadecuada la operación y rompió relaciones con él». Vale la pena hacer notar que el desinterés de Truffaut por la cinta no incita al director a detallar más lo que él llama «un montón de ideas», y la defiende suavemente cuando su entrevistador (igual que Simsolo) llama al trabajo una película clase B[3]. Esa opinión no podría haber sido más injusta o engañosa, porque, a pesar de lo despareja que es, *Enviado especial* sigue siendo una cinta con deslumbrantes valores de producción que la colocan totalmente en la categoría A y una de las mejores muestras de la cuidadosa artesanía hitchcockiana.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Camina leyendo un periódico y se cruza con Joel McCrea.

Cameo de Hitchcock en la película *Enviado especial* (1940), protagonizada por Joel McCrea (a la derecha de la imagen)

MATRIMONIO ORIGINAL

(MR. AND MRS. SMITH - 1941)

Producción RKO, Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Norman Krasna. *Fotografía* (en blanco y negro): Harry Stradling. *Música*: Roy Webb. *Intérpretes*: Carole Lombard (Ann Kransheimer Smith), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Philip Merivale (padre de Custer), Lucille Watson (madre de Custer), Jack Carson (Check Benson), William Tracy, Gene Merivale (padre de Suster), Jack Tracy, Betty Compson. *Duración*: 95 minutos. // Rodada en los estudios RKO. Estrenada en 1941.

SINOPSIS: El señor David Smith y su esposa son una pareja de norteamericanos ricos y ociosos. Sus constantes peleas sirven para llegar a sus amorosas reconciliaciones. David es informado por uno de sus abogados de que su matrimonio con Ann ha sido anulado a causa de una modificación legal entre estados. David decide no comunicárselo a Ann, pero ignora que el mismo abogado ya ha llamado a su esposa. Ann obliga a David a dormir separado de ella, vuelve a usar su apellido y empieza a salir con otros hombres, y David hace lo mismo por su parte, pero ninguno de los dos tiene mucho éxito en sus propósitos de independencia. Hay intentos de reconciliación, celos y momentos chuscos que los conducen a entender lo inseparable de su relación.

Matrimonio original es la primera de dos cintas para las que Hitchcock fue «prestado» a la RKO. La película fue hecha mientras se elaboraba un guión adecuado para *Before the Fact*, su siguiente filme, que terminaría por llamarse *Sospecha*.

Hitchcock menospreciaría después esta comedia, y llegó a decir a Truffaut que la había hecho «como un gesto amistoso hacia Carole Lombard» (con quien compartía los servicios de su agente), pero la realidad, según Leff, es que *Hitch* «estaba muy ansioso de trabajos para la RKO», porque pensaba que «no solo eliminaría interferencias [del productor], sino que le permitiría preparar el terreno para su propia compañía productora». También entusiasmaba al director la oportunidad de reparar los daños que los excesivos costos y tiempo de filmación de *Enviado especial* habían hecho en su fama de «buena inversión» ante el resto de los productores hollywoodienses. Con *Matrimonio original* (llamada inicialmente *No for an Answer*), demostraría no solo su extrema monotonía sino su versatilidad, al entrar en el terreno de la comedia *screwball*, que por aquellos años se manejaba con tanto éxito, y cuyo más digno representante era Frank Capra. Según comentan Rohmer y Chabrol, Hitchcock usó en esta comedia algunas soluciones formales que:

> Se apartan radicalmente de las leyes dominantes de la comedia americana [utiliza largos planos secuencia o filma] todas las escenas desde un punto de

> vista subjetivo […], obligando a la identificación con el personaje y menguar la carcajada [que cuando aparece, se marchita abruptamente: el gag no es gracioso para la persona que lo padece [en pantalla] […]. Los mejores momentos […] [son aquellos en que se gira hacia el lado serio del asunto, [en los que] el sentimiento de desintegración del amor se vuelve tan terrible que parece más cinta de terror que de comedia: la escena en la que la señora Smith y Jeff Custer quedan atrapados en lo alto de una rueda de la fortuna.

A pesar de que el mismo Hitchcock decía «no entender realmente a la clase de personas que [estaba] filmando», o quizá gracias a esta misma incomprensión, la cinta esta permeada de un humor cáustico y terrible, gracias al cual Spoto proclama a Hitchcock como «un maestro en el arte de pinchar las pretensiones sociales, [que] saborea los momentos en que puede reducir a un *socialité* al grado de un idiota perdido», y lo dice respaldado por un genuino conocimiento de la comedia americana del guionista Krasna, experto en ese género.

Lo más gozoso del rodaje para *Hitch* fue probablemente su trabajo con la explosiva Lombard. Gozaba «corriendo» con ella en coche (ella conducía), y la encontró una digna contraparte de su humor y su vulgaridad. Ejemplo de ello es el corral que la actriz mandó levantar a medio set, donde instaló cómodamente tres vacas con los nombres de los principales actores escritos en pequeños letreros, en obvias referencias a la frase acuñada por Hitchcock: «Los actores son como ganado». También muy significativa del carácter de la actriz resulta la anécdota que relata Leff:

> Hitchcock nunca pudo escandalizar a la Lombard. Saliendo un día de la sala de proyección, tropezó con ella. «Oh, han estado viendo los *rushes* sin mí», lloró ella. «Todo está bien», le aseguró Hitchcock, comentándole entonces la fotografía, la iluminación y las actuaciones. «Me importa un carajo todo eso, ¿cómo lucen mis tetas nuevas?», replicó la estrella.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Como un mendigo «gorrón» que le pide una bebida a David Smith.

NOTA: *Matrimonio original* fue la penúltima cinta de Carole Lombard, quien actuó luego en *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), dirigida por otro inmigrante, Ernst Lubitsch; para morir después en un accidente aéreo. Estaba en la cima de su carrera.

SOSPECHA

(SUSPICION - 1941)

Producción RKO, Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville, basado en la novela *Before the Fact* (1932), de Francis Iles. *Fotografía* (en blanco y negro): Harry Stradling. *Música*: Franz Waxman. *Intérpretes*: Joan Fontaine (Lina Mackinlaw), Cary Grant (Johnny Aysgarth), sir Cedric Hardwicke (general McLainlaw), Dame May Whitty (señora McLainlaw), Nigel Bruce (Beaky) Isabel Jeans (señora Newsham), Heather Angel, Auriol Lee, Leo G. Carroll. *Duración*: 99 minutos. // Rodada en los estudios de la RKO. Estrenada en 1941.

SINOPSIS: Lina Mclainlaw, frágil jovencita de alta sociedad, hija de un general y una respetable dama, conoce en un viaje en tren a Johnny Aysgarth, apuesto vividor y libertino. Vuelven a encontrarse en una partida de caza y varias veces más. Lina se enamora de él, que parece tomar el asunto de una forma más casual y la llama «carita de mono». Los padres de Lina creen que la joven se quedará soltera y hablan de ella con piedad, Lina escucha una de sus conversaciones y, quizá por eso, se fuga días más tarde con Johnny. Se casan en secreto y pasan su luna de miel en diversos países europeos. De regreso, Lina se sorprende de que Johnny haya comprado y hecho decorar una lujosísima mansión, y más cuando se entera de que su flamante esposo no tiene un centavo y sugiere que los gastos (luna de miel incluida) sean cubiertos por ella o por su padre. Le pide a Johnny que busque empleo estable. El parece cumplir, pero se dedica a apostar a los caballos; para cubrir sus deudas de juego vende unas sillas, reliquia familiar del general. A través de Beaky, ingenuo y fiel amigo de su esposo, Lina empieza a descubrir la «falta de sinceridad» innata de él. Johnny gana en las carreras, recupera las sillas y gasta el dinero rápidamente, Beaky casi muere por una fuerte alergia provocada por una copa de coñac, y Johnny le advierte que la bebida lo matará algún día. Muere el padre de Lina y su herencia consiste en poco más de un imponente retrato (del general) que Johnny detesta. Las mentiras de su esposo son cada día más evidentes y Lina empieza no solo a desconfiar de él, sino a temerle. Sospecha que desea matar a Beaky para obtener dinero y pagar un desfalco cometido en su anterior empleo. Johnny, aficionado a las novelas criminales y lleno de misterios, no hace mucho por desmentir esta idea. Beaky viaja a París con intención de deshacer una sociedad que tiene con Johnny, pero muere por beber coñac. Las sospechas de Lina crecen al saber que Johnny ha pedido prestado un libro que cuenta un asesinato cometido con un método similar. Teme ahora por sí misma, pues Johnny le ha comprado un seguro de vida e investiga con una amiga escritora la existencia de algún veneno incoloro, insaboro y no detectable en autopsia. Le pide a Johnny dormir en cuartos separados y cae en cama presa de los nervios. Johnny la atiende y le lleva un vaso de leche tibia, pero ella, creyendo que la leche está

envenenada, decide irse de la casa. Hace sus maletas y él acepta contrariado llevarla con su madre. Ya en carretera, Johnny parece intentar arrojarla a un precipicio. Lina grita y provoca una explicación atropellada de su esposo, que se presenta como víctima y dice haber averiguado sobre el veneno para administrárselo a sí mismo, por decepción y autodesprecio. Lina acepta su inocencia y vuelve al auto. La última escena muestra a la pareja de espaldas a cámara y el brazo de Johnny envolviendo la frágil espalda de Lina, en una ambigua imagen: puede ser un gesto protector o el ademán de una araña que atrapa a su presa.

> Querido *Hitch*, te devuelvo *Before the Fact*, que he leído con ávido interés y me ha hecho encontrar mi vida completamente cambiada: debo hacer esa película. Oh, por favor querido, adorado *Hitch*, estoy convencida de que seré otra Rebeca y acaso me muestro más entusiasta por ser la señora Aysgarth que por ser la señora De Winter. ¡Estoy dispuesta a realizar mi actuación sin salario, si es necesario!

Esta es una transcripción de la respuesta de Joan Fontaine después de leer una copia de la novela en que se basó *Sospecha*. Leonard J. Leff la cita como una evidente muestra del interés que despertó el papel en la joven actriz.

Toda la filmación de *Sospecha* se hizo en un clima de inestabilidad: la película se empezó a rodar sin tener definido un final de su trama y las relaciones entre Fontaine y Grant y entre Fontaine y Hitchcock se volvieron tensas y difíciles durante el trabajo. A pesar de esto, la labor del fotógrafo Harry Stradling resultó magnífica gracias al cuidado con que Hitchcock lo guiaba en la interpretación de sus imágenes. Lo irónico es que poco faltó para que la RKO despidiera a Stradling de la cinta. Por si lo anterior fuera poco, *Hitch* hubo de luchar para dejar su película en 99 minutos y no en 55, la duración que quedaba después de los «ajustes» de un ejecutivo para «limpiar» al personaje de Grant de toda sospecha, anulando el sentido de la cinta. Después del rodaje se inició una larga encuesta pública para decidir qué final convenía a la cinta y el título que debía llevar. Los resultados de esa encuesta no dejaron complacido a Hitchcock. El título *Sospecha* le parecía barato y ridículo; él hubiera preferido llamar a la cinta *Johnny* (¡!). El final, por el que Cary Grant parece inocente de las sospechas de su imaginativa esposa, le parecía «una concesión al *star system*». Su versión del final fue descrita detalladamente a Truffaut:

> […] deseaba que Cary Grant le llevara el vaso envenenado cuando Joan Fontaine hubiera terminado una carta para su madre: «Querida madre, estoy desesperadamente enamorada de él, pero no quiero vivir porque él es un asesino. Creo que es mejor morir, pienso que la sociedad debiera estar protegida contra él». Entonces viene Cary Grant con el vaso fatal, y ella le dice: «¿Podrías enviar esta carta a mi madre por mí, querido?». Ella bebe el

vaso de leche y muere. Oscurece y aclara a un plano corto: Cary Grant, silbando feliz, camina hacia un buzón y deposita la carta.

Sospecha es a mi juicio una de las más grandes cintas de Hitchcock. Como *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) y *Encadenados* (*Notorious*, 1945), explora a fondo el tema de la confianza y la lealtad, presente ya desde *El enemigo de las rubias*, importante en *39 escalones* y en *Sabotaje*. Pero es en el primer grupo de los filmes mencionados donde la ambigüedad y la necesidad de la confianza alcanzan su expresión más cabal. La cinta comienza además, junto con *Rebeca*, una nueva línea en el cine de Hitchcock, que distinguiría los trabajos en Hollywood de su obra inglesa. Hitchcock muestra ahora mayor sentido de lo humano y tiende hacia un cine de suspenso «intimista», más moral, menos lleno de «pirotecnia técnica» (con excepciones como *Sabotaje*, *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) o *Los pájaros*).

A pesar del disgusto de *Hitch* y de la mayoría de sus críticos por el final impuesto, estoy de acuerdo (aunque por muy diferentes razones) con la opinión de Spoto: «Lo significativo de *Sospecha* deriva, de hecho, del final actual. […] cualquier otro final hubiera hecho un sinsentido de todo lo que precede». Spoto analiza todas y cada una de las situaciones de la cinta para demostrar que es Lina quien llega a sus históricas conclusiones sin una verdadera provocación por parte de Johnny, y termina con una referencia a la famosa imagen en que Johnny sube el vaso de leche «envenenado» (cuenta que Hitchcock «colocó un bulbo luminoso adentro del vaso para que brillara vivamente y fuera el centro de atención del espectador») y a la sombra proyectada sobre la escalera, que parece una tela de araña. Todo lo anterior para concluir que, de hecho, es Johnny la víctima de las histéricas sospechas de su mujer, y que esta sombra lo muestra como una mosca en mitad de la red.

Coincido con esta interpretación, pero señalo mi desacuerdo con Spoto: si su análisis de la personalidad de Lina es totalmente correcto, igual que el cuidado con que demuestra que todo podría ser fruto de las condiciones psíquicas por las que parece ineludible que ella espere que él resulte un asesino, no podemos olvidar que este análisis no hace sino validar la elaborada construcción hecha por Hitchcock del personaje de Lina. Para equilibrar las dudas del espectador, para obligarlo a un trabajo mental que le permita compartir la duda, pero con las reservas que esos antecedentes le exigen. Hitchcock afirmó haber construido la cinta para que avanzara hacia el final deseado por él, en el que Johnny es culpable. Si esto es real o ficticio (Hitchcock alteraba muchas veces los hechos después de terminar sus películas) importa poco; el hecho es que en la cinta existen tantas posibilidades de que Johnny sea culpable como de que no lo sea. La construcción de las sospechas avanza de lo general a lo particular con un cuidado extremo, y las mentiras de Johnny pasan de posibles descuidos u omisiones a ser innegables ocultaciones de la verdad. En esa imagen en la que Spoto encuentra un paralelo entre Johnny y una mosca es donde

más difícilmente se puede encontrar un atenuante visual para su teoría, un elemento citado por el propio Spoto y deliberadamente puesto por Hitchcock, que invierte la situación por completo: la luz en el vaso de leche. Una mosca que carga en su vientre luminoso la promesa del veneno, se transforma casi automáticamente en una peligrosa araña. La ambigüedad de esta imagen y también cuando Lina aparece vestida de negro en medio de una sombra similar es tal, que Robin Wood las compara con otra «más poderosa aún, que aparece en *Psicosis*, cuando Norman Bates, sentado en su habitación, debajo de varias aves de rapiña disecadas», se convierte simultáneamente en ave (por su parecido con ella) y en víctima (por su posición debajo de ella).

Ahora, vayamos al tan zarandeado final: Noël Simsolo dice que la cinta es «por parte de Hitchcock, un ataque a Norteamérica, donde el sueño es comercializado por la apariencia y donde el consumo embrutece. Ataque de la mitología americana y al *happy ending*. La elección de Cary Grant no deja dudas sobre este aspecto». Aun cuando Hitchcock negó a Truffaut su responsabilidad por el final, podemos creer que no decía toda la verdad, si recordamos que Hitchcock tendía a guardar silencio o incluso a acobardarse ante una opinión demasiado negativa, y en este caso la opinión de Truffaut acerca del final no era favorable. Para entender mejor el sentido de la secuencia final de *Sospecha* debemos analizarla más detenidamente: cuando Lina recupera la confianza en su marido y todo apunta hacia un final optimista, Johnny posa el brazo suavemente en la espalda de su mujer. Ese gesto podría ser visto como poco importante, si no se advirtiera que es el atajo por el que Hitchcock se libró del *happy ending* impuesto por los productores. Ambos personajes se encuentran de espaldas, ocultando sus rostros y con ellos sus intenciones finales. Esa posición, que vuelve la imagen peligrosamente «abierta», no puede ser tomada a la ligera, como un error de emplazamiento por parte de un director; este debía saber perfectamente que la cámara de frente hubiera borrado toda sospecha sobre los personajes, rematando con una feliz sonrisa de Lina y un gesto amoroso de Johnny. Esto hubiera funcionado aun cuando, después, hubiera vuelto brevemente al plano en que ambos personajes están de espaldas, que hubiera funcionado entonces como un remate, como un acento sin importancia, tan solo para verlos alejarse hacia su felicidad, pero no fue así, y la intención de mantener sus rostros ocultos es más evidente cuanto más dura el plano. Esa duración tampoco es un error de *timing*, porque Hitchcock sabía perfectamente cuánto debía durar un plano para transmitir un mensaje. Si el plano solo fuera un remate para verlos alejarse hacia un horizonte más feliz, el *timing* del gesto, bastante lento, y del plano global, así como su duración en pantalla, hubieran sido más rápidos y más ligeros. Tal como están (sostenidos durante un tiempo prolongado), lo importante es la ausencia del rostro y el gesto de él, que pasa el brazo por la espalda de Lina suave y lentamente, como si su movimiento fuera tímido… o calculado. Con este gesto definitivo, el autor devuelve su calidad ambigua y ominosa a un filme y a una relación donde, desde el principio, existe la sospecha. Lo más inútil y lo menos

importante en este filme es la búsqueda del culpable o la demostración de su inocencia.

Spoto y Wood evalúan el final como una muestra, como una promesa de «reconstrucción» o de reinicio de la pareja. El segundo acierta al aclarar que el tema de la cinta es «la necesidad de confianza por encima de todo, sin importar los riesgos», porque ni en la cinta, ni en las relaciones humanas, se garantiza nada de manera objetiva o tranquilizadora.

Por ello, en esta cinta se habla constantemente de «responsabilidad», uno de los temas recurrentes en Hitchcock. Lina acusa a Johnny de irresponsable, aun cuando ella se muestra completamente irresponsable al desconfiar de él. Y basta un análisis más detallado para entender que Hitchcock no habla tanto de la enfermedad como del remedio que ayuda, que suaviza, pero que no anula el dolor, porque cuando termina la sospecha empieza la responsabilidad.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Pasa cerca de Joan Fontaine cuando ella va hacia el pueblo.

Joan Fontaine y Cary Grant, protagonistas de *Sospecha* (1941)

SABOTAJE

(SABOTEUR - 1942)

Producción Universal Pictures, Frank Lloyd, Frank H. Skirball; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, sobre una idea de Alfred Hitchcock. *Fotografía* (en blanco y negro): Joseph Valentine. *Escenografía*: Jack Otterson. *Música*: Charles Previn y Frank Skinner. *Intérpretes*: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Pat Martin), Otto Kruger (Charles Tobin), Alma Kruger (señora Van Sutton), Norman Lloyd (Fry), Alan Baxter (señor Freeman). *Duración*: 108 minutos. // Estrenada en 1942.

SINOPSIS: Barry Kane está empleado en una fábrica de municiones para el ejército de Estados Unidos. Un día, él y un amigo conocen al nuevo empleado Fry, que más tarde sabotea la fábrica con un incendio intencionado. Durante el incendio Fry da un extintor a Kane, pero su amigo se lo arrebata. El extintor resulta cargado de combustible y el amigo de Kane perece al instante. Kane es interrogado por la policía como principal sospechoso. Fry no aparece en ningún sitio. Kane huye de la policía para encontrar a Fry y demostrar su inocencia. Llega a un rancho donde puede encontrarse el saboteador, pero solo para que Charles Tobin, elegante jefe del grupo de espías, lo entregue a la policía. Esposado, Barry Kane salta al río desde un puente y se refugia en la cabaña de un pianista ciego, cuya sobrina, una popular modelo llamada Pat, desconfía del joven e intenta entregarlo. Kane se libra de las esposas y obliga a Pat a huir con él. En su huida son ayudados por los artistas «fenómenos» de un circo y llegan al lugar de reunión de los villanos. Pat está ahora convencida de la inocencia de Kane y se separa de él para pedir ayuda. Kane se hace pasar por uno de los saboteadores; lo informan de su plan y lo transportan hasta Nueva York. Ahí el joven reencuentra a Pat en una fiesta de alta sociedad ofrecida por Charles Tobin y la señora Van Sutton. A mitad del baile, Kane y Pat tratan de desenmascarar a los villanos, pero son silenciados y llevados a sitios distintos. El joven logra escapar en medio del desconcierto que ha provocado con una alarma para incendios. Entre tanto Pat pide ayuda por medio de un mensaje escrito y el reflejo en el espejo de su polvera. Kane evita el atentado contra un barco. Le sigue la pista a Fry, quien, tratando de escapar, entra a un cine y asesina ahí a un hombre durante la proyección de la película. Fry es perseguido hasta la estatua de la Libertad, de la que cae al vacío en la secuencia más espectacular de la cinta.

Leonard J. Leff asegura que no siempre era Hitchcock el «modelo de eficiencia y economía» por las que fue valorado durante su etapa más productiva de Hollywood. Sus cintas anteriores a *Sabotaje* habían superado en tiempo y presupuesto lo que esperaban sus productores. Pero con esta nueva cinta *Hitch* decidió demostrar a

Hollywood su aspecto más atractivo. La campaña para mejorar su imagen de «buena inversión», iniciada con *Matrimonio original*, había sido bien complementada por el notable éxito económico de *Sospecha*, pero culminó, o más bien, replanteó más altas metas de eficiencia, con *Sabotaje*. Dice Leff que «Hitchcock rugía de velocidad al hacerla. Se extendió del presupuesto solo en 3.000 dólares y completó guión y rodaje en menos de 15 semanas. Más rápido que en ninguna de sus cuatro cintas norteamericanas anteriores». Desgraciadamente, eso no le garantizó el éxito.

Donald Spoto encuentra que *Sabotaje* «tiene mucho en común con *39 escalones* y con *Con la muerte en los talones*», y agrega:

> Las tres son picarescas en alguna medida, todas tienen un héroe simpático pero granuja cuyo viaje alrededor del mundo satiriza las costumbres contemporáneas e ilumina la vida de la gente común […]. *Sabotaje* gana al ser comparada con trabajos picarescos anteriores y posteriores. No es tan satisfactorio. Pero es interesante como punto medio creativo en el desarrollo de forma y tema en el directorio.

Me es imposible dejar de mencionar aquí la profunda molestia que me provoca Robert Cummings, el actor prognata a quien Hitchcock daría después el papel de amante de Grace Kelly en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954). En ambas cintas el «héroe» gana estatura solo por convención genérica.

En *Sabotaje* se encuentran algunos de los temas favoritos de Hitchcock: la necesidad de confianza, el viaje, la pareja que huye, los villanos «suaves», la fiesta como trasfondo de un hecho terrible, el perseguido inocente, la diferencia entre apariencia y realidad o entre la realidad y «el mundo del hacer creer». Pero quizá lo más interesante de *Sabotaje* sea lo que advierte Donald Spoto:

> Los fenómenos de circo (que también son una contradicción a la apariencia, pues de hecho son el grupo más simpático y humano en la historia), parecen representar todo el sentido de comunidad que es posible obtener, y su comunidad contrasta irónicamente con la de los atractivos villanos. El ciego señor Freeman (Alan Baxter), quien se siente más inclinado hacia una realidad moral que hacia una apariencia física, es también un hombre marginal.

Es de advertir el significativo juego de palabras que subyace en el nombre del ciego, porque la condición y situación en que lo presenta Hitchcock lo transforma probablemente en el único *free man* (hombre libre) de la historia.

Rohmer y Chabrol consideran a la cinta un popurrí de los filmes del periodo inglés, con los que tienen en común sus personajes poco relevantes:

> Entre las innumerables y obvias referencias [dicen] podemos citar las esposas y el puente, que obviamente recuerdan a *39 escalones*, la secuencia del cine, en la que Fry, perseguido por la policía, dispara sobre la audiencia mientras un personaje del filme dispara, también evoca la mejor escena en *Sabotaje*, el baile de caridad, en que el héroe y su compañera están en peligro a causa de los espías, mientras los invitados permanecen inmutables, recuerda la capilla de *El hombre que sabía demasiado*, y la caída desde arriba de la estatua de la Libertad recuerda el momento en que Charles Laughton cae al final de *Posada Jamaica*.

Encuentro poco fundado este último paralelo, salvo en el hecho mismo de la caída, porque en *Sabotaje*, Fry no desea caer, mientras la caída de Laughton en *Posada jamaica* es voluntaria y tiene tintes de martirio autoimpuesto. La secuencia de la caída está mucho más relacionada, como apunta John Russell Taylor, con la secuencia del Monte Rushmore en *Con la muerte en los talones*, este paralelo es más claro si recordamos que en ambas secuencias se utiliza un famoso monumento nacional como fondo para un conflicto que atañe solo tangencialmente a la patria. La secuencia de la caída en *Sabotaje* continúa siendo una de las más efectivas de la cinta; su uso del sonido, «la ausencia de música», es ejemplar, y Norman Lloyd transmite verdadera angustia en su lucha por vivir.

El proyecto había sido desarrollado originalmente para Selznick, pero este apuntaba ya desde el principio (en uno de sus famosos «memoranda»), que los personajes tenían poca dimensión en sus «relaciones sentimentales, del corazón». Selznick vaticinó casi cuál sería el consenso de la crítica, que encontró a la cinta «falta de versatilidad [y además, la objetó por permitir] ver la maquinaria […] identificar los trucos, y por tanto, la ilusión se destruye».

Una de las notas que quizá defina mejor el filme es la de Dúlys Powell en el *London Sun Times*: «[este es] el máximo Hitchcock, lo que no quiere decir el mejor Hitchcock…».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Es el *cowboy* bigotón que entrega el correo en el rancho.

LA SOMBRA DE UNA DUDA

(SHADOW OF A DOUBT - 1942)

Producción Universal, Jack H. Skirball; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Thornton Wilder, Sally Benson y Alma Reville, basado en *Uncle Charlie*, historia original de Gordon McDonnell. *Fotografía* (en blanco y negro): Joseph Valentine. *Música*: Dimitri Tiomkin y Charles Previn. *Intérpretes*: Joseph Cotten (el tío Charlie), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joe Newton), Hume Cronyn (Herb Hawkins), Edna May Wonacott (Ann Newton), Charles Bates (Roger Newton), Wallace Ford (Fred Saunders), Irving Bacon, Clarence Muse, Janet Shaw, Eily Malyon, Estelle Jewell, Ethel Griffies, Frances Carson. *Duración*: 108 minutos. // Rodada en 1942 en el pueblo de Santa Rosa y en los estudios Universal. Estrenada en 1943.

SINOPSIS: Charlie Oakley es un hombre atractivo que metódicamente seduce y asesina a viudas ricas. La policía lo sigue muy de cerca. Oakley huye y se refugia en el pequeño pueblito de Santa Rosa. Ahí se reúne con su familia y es bien recibido, en especial por su joven sobrina y ahijada Charlie Newton, que se siente feliz y excitada por la visita, pues admira el aire mundano y desenvuelto de su tío y tocayo. Sin embargo, la visita se torna menos agradable cuando Charlie empieza a descubrir el cinismo de su tío. Dos detectives disfrazados de reporteros entran a la casa con la intención de fotografiar a Oakley, pero él se enfurece y les pide la película. Uno de los detectives, Jack, se siente atraído por la joven Charlie, la invita a salir y termina por confesarle todo el asunto: están detrás de su tío por el asesinato de tres viudas; las pistas lo señalan como uno de los dos principales sospechosos. Charlie duda al principio, pero sus sospechas crecen cada vez más hasta convertirla en un estorbo para los planes de su tío, que intenta sin éxito asesinarla de manera que parezca un accidente. El otro sospechoso ha muerto accidentalmente mientras huía de la policía, y eso ha cerrado el caso, Oakley acuerda con Charlie abandonar el pueblo a cambio de su silencio, pero en la estación de tren forcejea con ella y cae al paso de un tren. El pueblo entero se reúne para el servicio funerario.

«Hace algunos años, en Santa Rosa, California, advertí con el rabillo de un ojo un reflejo de mí mismo en un escaparate y grité de miedo…». Con estas palabras describió Hitchcock el gatillo que disparó su deseo de hacer una cinta extraordinariamente rígida, pero muy bien podía haber estado hablando del miedo que le provocó ver en Santa Rosa el otro reflejo de sí mismo, una sombra de una persona, sugerida y vaga en la mayoría de sus filmes, pero casi tangible en *La sombra de una duda*, a la que Spoto llama «el primer filme de autobiografía espiritual en su carrera… [y] un manual de todas las influencias literarias y culturales de su propia vida […] llegando muy cerca de descubrir su corazón privado, públicamente».

Spoto sugiere, además, que ambos representan «impulsos dobles en el interior de

Hitchcock», que encuentran su cabal encarnación en el tío Charlie, tan «pulcro y quisquilloso» como Hitchcock, que se sentía orgulloso de serlo; también hace notar que «la estrangulación es siempre el método de asesinato favorito entre los villanos de Hitchcock» y que el director lo encontraba «fascinante en extremo». Pero no solo Hitchcock, sino sus familiares en la vida real se encuentran representados en todos y cada uno de los personajes secundarios —con excepción del detective anodino y paternalista—, especialmente en la hermana menor y la madre de la joven Charlie, que parecen reflejos del propio Hitchcock —curiosamente feminizado— y de su madre. De este último personaje, Spoto dice que se llama igual (Emma) que la madre del director, «que estaba postrada por su enfermedad terminal», y agrega que «es el último homenaje benévolo a la figura de una madre en los filmes de Hitchcock».

El interés de Hitchcock por el tema surgió quizá de que su madre estaba entonces moribunda en Londres, en medio de los horrores de la guerra, y quizá por lo mismo, el cuidado de *Hitch* alcanzó la categoría de lo maniaco en todos los aspectos del filme. Vestuario: según Joseph Cotten, el director le dijo que se vistiera «como un hombre rico que va a veranear»; fotografía: esta es una de las cintas en que el peso y balance de luz y sombra adquiere mayor relevancia significativa; sonido: cada ruido incidental —afirma Teresa Wright— había sido planeado «como un músico escribe para los instrumentos musicales». Se vigilaron minuciosamente detalles como el del famoso «humo negro» de la locomotora en la que llega el tío Charlie, y del que Hitchcock mismo dice: «Lancé grandes cantidades de humo negro para la primera escena. Es una de esas ideas por las que terminas pasando muchos problemas aunque poca gente lo note. Pero aquí tuvimos suerte. El sol creó una bella sombra sobre toda la estación»; Truffaut agrega: «El humo implica que el diablo ha llegado al pueblo, pero es un diablo invocado con toda intención por una chiquilla inocente, irresponsable, que espera obtener diversión pero termina por adquirir una dolorosa madurez». Charlie Newton, como Guy Haines en *Extraños en un tren*, no es capaz de afrontar todas las consecuencias de sus deseos y por ello siente miedo de lo mismo que antes anheló.

Hitchcock había acuñado una respuesta a la famosa pregunta: «¿Qué me motiva en esta escena?», frecuentemente dicha por los actores de todos los tiempos; la respuesta cortante del director era casi siempre: «Su salario…». Como notable excepción a la regla, los actores de *La sombra de una duda* gozaron de un cuidado muy especial y tuvieron instrucciones detalladas en extremo. Teresa Wright conoció con el director una relación de mutuo respeto, admiración y profesionalismo (Wright había obtenido el papel después de que Selznick negó el «préstamo» de Joan Fontaine para la cinta). La elección, esta sí deliberada, del elegante Joseph Cotten, para crear a uno de sus más memorables villanos suaves, también resultó excelente.

Rohmer y Chabrol afirman que:

El vínculo que une a Charlie y a su tío está claramente indicado durante el

filme. El criminal y su sobrina no solo comparten el mismo nombre, sino un entendimiento mutuo a través de una suerte de telepatía. Además, sus personajes son la antítesis uno del otro: Charlie es inocente y el tío Charlie es doble. Ella está radiante de pureza y él ejerce un encanto mefistofélico sobre la gente.

Sobre este último rasgo abunda Alejandro Estrada, que llama a los antagonistas de *Sospecha* y *La sombra de una duda*:

Camaleones carismáticos que conocen perfectamente las reglas sociales y el comportamiento psicológico, lo que les permite hacer transgresiones para su propio beneficio. Los escrúpulos no les importan, solamente la evaluación de su propia astucia. El impostor psicológico es una rara especie, pues para ejercer su maquiavelismo y mantener su impostura ejerce sobre sí mismo un control enorme, difícil de encontrar en la mayoría de las personas, que escogen la sinceridad como un camino menos complejo […]. El fatalismo de Hitchcock radica en que este personaje sucumbirá finalmente a lo preestablecido, cuando ya Hitchcock nos ha hecho creer en la imposibilidad de la trasgresión sin castigo. De ahí que sus villanos, primero simpáticos, se vuelven patéticos cuando intentan sobrevivir coherentemente con la visión del mundo que les es característica, permitiendo al espectador —desilusionado— calificar sus actitudes como «enfermas» y/o «insanas».

«*La sombra de una duda* está basada en el número dos», dicen Rohmer y Chabrol, y citan los ejemplos de esa hipótesis dados por François Truffaut:

1. a) Nueva York. Vemos al tío Charlie, vestido por completo, es tirado sobre la cama. Su cabeza a la derecha de la pantalla, b) California. Charlie, la sobrina, estirada en la cama, vestida por completo. La posición simétrica, el reflejo de un espejo de la imagen de su tío.
2. a) Charlie se dirige a enviar un telegrama a su tío. b) Se encuentra un telegrama de su tío esperándola.
3. a) El detective admite ante Charlie que está vigilando a su tío, pero agrega que: b) Otro detective está vigilando a otro sospechoso al otro lado del país.
4. a) El detective anuncia que el sospechoso del este ha muerto partido por una hélice, b) El tío Charlie muere, partido por un tren.

La sombra de una duda contiene dos escenas en la iglesia, dos escenas en el garaje, dos visitas policiales a la casa, dos escenas de comida y dos intentos de

asesinato. A esto agrega Spoto: «Dos Charlies […], dos aficionados enfrascados en dos conversaciones de crímenes, dos niños, dos hermanos mayores, […], dos coñacs dobles servidos en el bar “hasta dos” por una camarera que lleva ahí dos semanas».

Hitch puso un cuidado superior al ya acostumbrado en la elección de todos y cada uno de sus colaboradores; buscó a Thornton Wilder por la habilidad que ese escritor había demostrado en el manejo de situaciones y personajes, cien por cien norteamericanos, en su obra anterior *Nuestra ciudad* (*Our Town*, 1938) sobre los conflictos de un pequeño pueblecillo en Nueva Inglaterra. Desde el guión, *Hitch* esperaba crear un oscuro equivalente de aquella obra. El trabajo con el escritor resultó tan agradable y rico que se le concedió en pantalla un crédito de «agradecimiento especial» (extraordinario en Hitchcock, que siempre era más bien parco en el reconocimiento de colaboraciones).

Lo más interesante de la cinta es el tema de la «inmortalidad del mal» y su supremacía sobre el mundo anodino de «lo normal», perfilado en la fusión gradual de los «dos *Charlies*», el blanco y el negro, en una más aceptable gama de gris, que se materializa en el romance platónico entre la sobrina y el tío, y culmina en la ultima secuencia, cuando la sobrina y el detective acuden a la iglesia para el funeral del tío Charlie. Entonces, la nostalgia de Charlie se disfraza de piedad, pero está ahí, marcando para siempre a la pareja. Charlie nunca será capaz de confesar toda la verdad a su detective bueno, bobo y limpio, y quizá ni siquiera a sí misma. Nunca hablará del hombre con quien «la ovejita sin mancha» perdió la pureza y con el que se unió a través del dolor. Quizá por eso el sermón final, oído confusamente en la pista sonora, sugiere que, en efecto, «su alma vivirá siempre» en nosotros. Charlie ha descendido a los infiernos guiada por un ángel hermoso y perverso. Su mundo ha cambiado para siempre.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En el tren jugando cartas.

NOTA: Después del rodaje de la cinta murió la madre de Hitchcock, al otro lado del Atlántico. Poco tiempo después (en 1942), William, hermano mayor del director, se suicidó ingiriendo pastillas.

En 1943 se estrenó *La sombra de una duda*, protagonizada por Joseph Cotten y Teresa Wright, a la izquierda del plano

NÁUFRAGOS

(LIFEBOAT - 1943)

Producción 20th Century Fox, Kenneth MacGowan (para Darryl F. Zanuck); Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Jo Swerling, Sally Benson, basado en una historia original de John Steinbeck. *Fotografía* (en blanco y negro): Glenn McWilliams. *Música*: Hugo W. Friedhofer. *Supervisor de efectos especiales*: Fred Sersen. *Intérpretes*: Tallulah Bankhead (Constance Porter), John Hodiak (Kovac), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willie), Mary Anderson (Alice MacKenzie), Hume Cronyn (Stanley Garrett), Henry Hull (Charles Rittenhouse), Heather Angel (señora Higgins), Canada Lee (Joe Spencer). *Duración*: 96 minutos. // Rodada en los estudios 20th Century Fox. Estrenada en 1944.

SINOPSIS: Flotando en un pequeño bote salvavidas se encuentran los sobrevivientes de un crucero torpedeado por alemanes: Constance o Connie, periodista; Kovac, jefe de máquinas del barco hundido; Gus, miembro de la tripulación, herido en una pierna; Garrett, operador de radio; Alice, joven enfermera; Rittenhouse, uno de los hombres más ricos del mundo; la señora Higgins, madre que lleva en brazos el cuerpo de su bebé, y Joe, negro empleado del barco. Los conflictos entre los sobrevivientes crecen a medida que pasa el tiempo en el bote; Kovac y Connie viven un intenso romance, la señora Higgins se arroja al mar tras el cadáver de su retoño, y los roces sociales, raciales y económicos crean un ambiente tenso, rematado por la llegada de Willie, único sobreviviente de un barco alemán a su vez torpedeado. Perdonan la vida del alemán y le encomiendan el mando de la nave. Willie amputa la pierna de Gus y este le descubre en retribución instrumentos de navegación y una reserva de agua dulce. El nazi arroja a Gus por la borda mientras los demás duermen y les hace creer que aquel se ha suicidado. Permanece inmutable ante el hambre y la sed de los demás pasajeros, pero su provisión de agua es descubierta y todos se dan cuenta de que los está guiando hacia aguas alemanas. Lo asesinan a golpes y lo arrojan al mar. Un barco se acerca; es alemán. Va a hundirlos cuando una nave aliada aparecida de improviso lo hunde a su vez. Recogen a otro jovencito alemán que ha sobrevivido. El joven saca una pistola de entre sus ropas y los amenaza. Lo desarman y optan por dejar su juicio en manos de las autoridades competentes.

En esta ocasión Hitchcock había sido «prestado» a la 20th Century Fox, que obtuvo del director un filme lleno de dificultades y con poco éxito de taquilla. *Náufragos* tuvo un periodo de preparación extremadamente largo; en él primaron los roces entre Hitchcock y John Steinbeck, colaborador en el guión. Según Leff, Steinbeck consideraba a Hitchcock como «uno de esos ingleses clasemedieros y esnobs que verdaderamente desprecian a la clase obrera», mientras *Hitch* recelaba de los mensajes políticos que el escritor podía incluir en el guión. Durante ese periodo el

productor Zanuck casi se vio obligado a cancelar el proyecto por completo, pero *Hitch* le prometía terminar en «ocho o nueve semanas de rodaje». Leff explica también que «el estudio rehizo su presupuesto para que los largos meses de preproducción pudieran emparejarse con un vigoroso periodo de filmación». Sin embargo, los resultados no fueron los que se esperaban. *Náufragos* pasaría a la historia por una filmación tremendamente larga y complicada, cargada de efectos técnicos atmosféricos que causaban retrasos y grandes molestias a los actores, pues todo se filmó en estudio, que terminaría por costar cerca de dos millones de dólares (su ganancia en taquilla sería de menos de la mitad) y que provocó un serio choque entre Zanuck y Hitchcock.

Pese a lo anterior, *The Screen Directors Playhouse*, un programa radiofónico transmitido por la NBC y patrocinado por Anacin y RCA Victor, seleccionó *Náufragos* para dramatizarla en una de sus emisiones. Alfred Hitchcock se refirió así a su cinta:

> *Náufragos* no es lo que llamaríamos una película de director, no tiene sets trucados, ni trucos de cámara, de hecho no tiene truco alguno. Cuando un director se aproxima a este tipo de cinta, ofrece una pequeña oración y se entrega religiosamente en manos de sus actores. Y como son muy buenos actores, el resultado es exactamente como lo escucharán a continuación…

La sencillez aludida por el director es solo en parte verdadera, porque la cinta sería, junto con *La soga*, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) y *Crimen perfecto*, uno de los experimentos narrativos hechos por Hitchcock bajo «restricciones extremas», impuestas para obtener un efecto determinado de espacio o tiempo que, en definitiva, la vuelven en más de un sentido una «película de director» y, como dice Spoto, «un notable experimento, ya que limita la cámara al más pequeño espacio jamás filmado comercialmente». La opinión de Hitchcock sobre filmar en espacios cerrados había sido expresada por él, medio en serio, medio en broma, cuando afirmó que «podía hacer un largometraje en el interior de un armario», siempre y cuando los personajes y el conflicto fueran interesantes. Con *Náufragos* se aproximó mucho a su ejemplo del armario, aunque, curiosamente, rompió la continuidad de la cinta hacia el final, en un horrendo plano que muestra a un pez curioseando cerca del brazalete que Tallulah Bankhead ha arrojado al agua como cebo. «En el aspecto visual —dice Enrique Alberich—, *Náufragos* destaca por la sobriedad y sabiduría de su concentración especial. Recurre con insistencia al plano medio, Hitchcock encierra a los personajes dentro de una situación».

Del trabajo con los actores dice Hume Cronyn: «Hubo por lo menos dos semanas de ensayo para *Náufragos*; era como si estuviéramos haciendo una obra teatral, y fue rodada casi en el orden de secuencias». Esta declaración relaciona esta cinta con *La soga*, pues el sistema de trabajo en ambas fue semejante.

Hitchcock se encontró especialmente cómodo con Tallulah Bankhead[4] (autonombrada años más tarde creadora del *camp*), a quien encontró mucho más «dura» y agresiva que Carole Lombard; Bankhead dominaba sin problema al director, que parecía encantado. Ejemplo perfecto del rebelde carácter de la actriz es la anécdota que consigna Russell Taylor:

> Una vez, en el escenario, surgió un problema delicado (o falto de delicadeza). Tallulah, como era bien conocido, no gustaba de usar ropa interior, y durante una escena de fuertes marejadas se hizo evidente para los invitados presentes en el set que ella no traía bragas. Se corrió el rumor y empezaron a aparecer más y más visitantes de otros filmes, hasta que finalmente el jefe, Darryl F. Za-nuck, oyó el asunto. Después de comprobarlo por sí mismo llamó a Hitchcock y le dijo claramente que hiciera algo al respecto […]; «con gusto —respondió Hitchcock suavemente—, pero por supuesto, habría de canalizarse correctamente. ¡Y yo qué sé si sea asunto de maquillaje, de guardarropa o del peluquero!».

La cinta obtuvo algunas de las críticas más adversas y agresivas en la carrera de Hitchcock; eran comprensibles, pues, como indica Spoto, «la moral de los norteamericanos en este filme es tan gris como el mar, [y el grupo] representa un microcosmos de la guerra y, ciertamente, de los norteamericanos que se quedaron en casa». Y nos recuerda que «Hitchcock está menos interesado en la política que en la gente de *Náufragos*. Pero aquí tenía una historia en la que ambos se volvían indivisibles». Rohmer y Chabrol coinciden en esto y agregan: «Estamos en presencia de un cuento moral. Pero la moral de la fábula, porque es una fábula, es menos simple de lo que uno pudiera temer. Nuestra única reserva viene del hecho de que la discusión conserva un excesivo aspecto literario, y no tiene suficiente fe en el poder innato del cine…». Robin Wood encuentra que:

> El nazi, tal como lo interpreta Walter Slezak, no es de ninguna manera un villano común y corriente: tiene un marcado parecido con los atractivos demonios de otras películas de Hitchcock […], un encanto seductor que no mitiga nuestro veredicto final […], pero nos hace pensar en el hombre diferente que pudo haber sido, en su potencial excelencia humana.

Náufragos trataba de ir mucho más allá del patriotismo gringo, que con su «ira americana», bañada de Dios, Patria y Justicia, termina siempre convertida en otra forma de fascismo. En suma, *Náufragos* no era un filme adecuado o agradable para un pueblo famoso por sus linchamientos, sus prejuicios raciales, su general incapacidad de juicio, todo esto alentado durante esos años de guerra por un fervor extremo.

La «ira americana» contra el enemigo también tuvo su expresión en el set, encarnada, curiosamente, en la persona de Tallulah Bankhead. Russell Taylor relata que «a ella le disgustaba violentamente Walter Slezak, el actor alemán, firmemente antinazi, que personificaba al nazi en el filme, y lo molestaba persistentemente, gritándole “maldito nazi” y otros insultos, cada vez que le venía en gana». Y digo curiosamente porque ella es el personaje conductor de la fábula humanista. De ese personaje dice Robin Wood: «Está maravillosamente realizado a lo largo de la película, […] [en la que] presenciamos […] el despojamiento gradual de todas las barreras artificiales que ella erige entre su persona y su vida», mientras pierde objetos que las representan.

El personaje de Constance Porter va desprendiéndose de sus posesiones materiales mientras avanza la cinta, alcanzando la «última fase» cuando, dice Wood:

> Su muy apreciada pulsera de diamantes [ella ha jurado que nunca se separará de la pulsera, que adquiere la importancia simbólica de un trofeo, como un medio de autoexhibición, como una encarnación de valores falsos] se pierde después de ser usada como cebo en un intento de pesca. En ese momento se nos hace sentir que su risa incontrolada no manifiesta tanto la histeria como una sensación de alivio: ha perdido todos los atavíos externos que parecían componer su identidad, y descubre, sin embargo, que ella sigue estando ahí como ser humano.

Noël Simsolo concluye: «No juzguéis, nos dice Hitchcock, y con esta obra de asceta, sobresaliente en lo técnico, supera al cine y nos sitúa frente a nosotros mismos, que estamos en el islote de una sala oscura, tan solos y ciegos como los náufragos que contemplamos».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En un anuncio para adelgazar impreso en el periódico.

Náufragos (1943)

BUEN VIAJE

(BON VOYAGE - 1944)

Producción Ministerio de Información; Gran Bretaña. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: J. O. C. Orton, Angus McPhail, basado en una idea de Arthur Calder Marshall. *Fotografía* (en blanco y negro): Günther Krampf. *Intérpretes*: John Blythe, The Molière Players. *Duración*: 25 minutos. // Estrenada en 1944.

SINOPSIS: Un hombre de la RAF abandona Francia escoltado por un polaco que resulta ser espía de la Gestapo. Al saber esto, el hombre revive la jornada desde el principio y se ven detalles que antes no aparecieron. El polaco es atrapado y nos enteramos de que asesinó a una amable francesita que lo había ayudado a escapar, pero sospechaba de él. El hombre de la RAF lo asesina a su vez.

AVENTURA MALGACHE

(AVENTURE MALGACHE - 1944)

Producción Ministerio de Información; Gran Bretaña. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Fotografía* (en blanco y negro): Günther Krampf. *Intérpretes*: The Molière Players. *Duración*: 31 minutos. // No fue estrenada.

SINOPSIS: Es la historia de un joven abogado y actor que inicia una revuelta en Madagascar. Se basa en una historia de la vida real.

Estos dos cortometrajes fueron rodados por Hitchcock a petición de Sidney Bernstein para el Ministerio de Información Británico. La producción se llevó a cabo en un Londres devastado por la guerra, en un lapso de aproximadamente un mes, durante el que *Hitch* fue testigo de bombardeos y enfrentamientos armados, entre ellos el famoso día D.

RECUERDA

(SPELLBOUND - 1944)

Producción Selznick Internacional, David O. Selznick; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ben Hecht, basado en la novela *The House of Doctor Edwards*, de Francis Beeding. *Adaptación*: Angus McPhail. *Fotografía* (en blanco y negro): George Bames. *Supervisor de efectos especiales*: Jack Cosgrove, secuencia del sueño basada en dibujos de Salvador Dalí. *Música*: Miklos Rozsa. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (doctora Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantine/doctor Edwards), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), Leo G. Carroll (doctor Murchinson), Michael Chekhov (doctor Alex Brulov), John Emery (doctor Fleurot), Norman Lloyd (Garmes), Jean Acker (la directora), Donald Curtis (Harry), Bill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Steven Geray, Erskine Sandford, Victor Killian, Regis Toomey. *Duración*: 111 minutos. // Estrenada en 1945.

SINOPSIS: La cinta empieza con un letrero que explica los beneficios del psicoanálisis y su aplicación moderna. Acto seguido, presenta a la doctora Constance Petersen y su poco exitosa sesión con una paciente ninfómana. El doctor Fleurot, un colega, le recrimina su falta de vivencias y calidez humana, le recuerda que ella es, en el fondo, «una dulce, adorable y estimulante mujer», y se ofrece generoso a poner fin a su represión por medio de un contacto más directo. La doctora no se muestra motivada ante esa propuesta. Entra en escena el doctor Murchinson, figura paternal, y anuncia a la doctora que está por llegar el doctor Edwards, nuevo director de la clínica. Edwards resulta ser joven y atractivo. Petersen empieza a palpitar. Pronto se da cuenta de que el objeto de su amor es un hombre inestable, con la peculiaridad de enfermarse ante la vista de líneas paralelas. El presunto doctor Edwards resulta ser un paciente llamado John Ballantine, quien, descubierto, se reconoce culpable de haber asesinado al verdadero doctor Edwards. Ballantine huye y Petersen lo sigue. Como la policía busca a Ballantine, se esconde en casa del mentor de Petersen, el doctor Brulov. Ahí Ballantine recibe terapia y relata un extraño sueño del que deducen que él no asesinó a Edwards, sino que presenció un desafortunado accidente de esquí en el que Edwards perdió la vida. La doctora lo somete a una «terapia de *shock*» y lo lleva a revivir el accidente de esquí. Ballantine recupera así la memoria y se descubre que su fobia a las líneas paralelas proviene de otro accidente, ocurrido en su infancia, en el que causó la muerte de su hermano. Ballantine es arrestado y la doctora, desesperada, buscando cualquier salida posible, revisa sus notas y descubre en el sueño la clave de todo: el verdadero asesino es el doctor Murchinson, que disparó contra Edwards para proteger su puesto. Murchinson se suicida, y Petersen y Ballantine se marchan unidos y felices.

Para entender una cinta tan peculiar como esta hace falta recordar que durante los años cuarenta y cincuenta se empezó a popularizar la psicología, cuya difusión

masiva empezó a través del cine y más tarde los cómics. Esa forma de popularización era frecuentemente una caricatura y abundaba en interpretaciones inexactas o de «receta de cocina» sobre términos y situaciones mucho más complejos y precisos, para culminar en nuestros días con el libre uso de la jerga psicoanalítica en el lenguaje cotidiano.

El guión de *Recuerda* se basaba en la novela *The House of Doctor Edwards*, de Francis Beeding, cuyos derechos fueron adquiridos poco antes por Hitchcock. Leff transcribe la opinión de uno de los *story readers* de Selznick: [la novela] «está llena de maniacos diabólicos que andan sueltos; magia negra; ceremonias extrañas; ritos y encadenamientos; violencia; intentos de asesinato, etcétera». Hitchcock escribió un primer tratamiento del argumento mientras estaba en Londres filmando los documentales del Ministerio de Información, ayudado por Angus McPhail. Selznick [como Donald Spoto] dudaba de la existencia de ese primer tratamiento, pero, según Leff, «la colaboración Hitchcock-McPhail existió, sin embargo, y […] estableció la estructura y varios de los incidentes principales de la cinta, después llamada *Recuerda*». John Russell Taylor afirma, refiriéndose a Hitchcock, que esta cinta:

> Marca de manera misteriosa su absorción definitiva por el cine norteamericano. […] [porque] antes de ese punto *Hitch* había estado haciendo filmes ingleses en Norteamérica, o filmes en los que era conscientemente un propagandista que trataba de vender al público norteamericano algo que no le era completamente natural.

Hitchcock volvió a Estados Unidos para iniciar un tratamiento más definitivo de la historia al lado de Ben Hecht, ex acróbata de circo, violinista aficionado, ex cronista policiaco, corresponsal de guerra, escritor de novela, cuento corto y guión cinematográfico, en suma un «hacedor», con quien Hitchcock, un «observador», encontró un complemento perfecto. *Hitch* estaba muy interesado en la psicología y era un hombre extremadamente laborioso y rápido. Estas características lo volvían el cómplice perfecto de la «crueldad» de Hitchcock para adaptar guiones originales. «De la novela original —afirma Russell Taylor— no queda casi nada, excepto, remotamente, la idea del villano que resulta ser el director del asilo. Y que está, por supuesto, loco». Del resultado final diría Hitchcock: «Es solo otra historia de persecución envuelta en pseudopsicoanálisis…». El lastre que en este caso representa el psicoanálisis se hace sentir sobre todo en una actitud «demasiado seria» al respecto, pero Spoto encuentra al guión «sólido e ingenioso, y el diálogo lo involucra a uno, pese a su pulcro uso del psicoanálisis». Robin Wood la define como «la más interesante de las tres películas con Selznick».

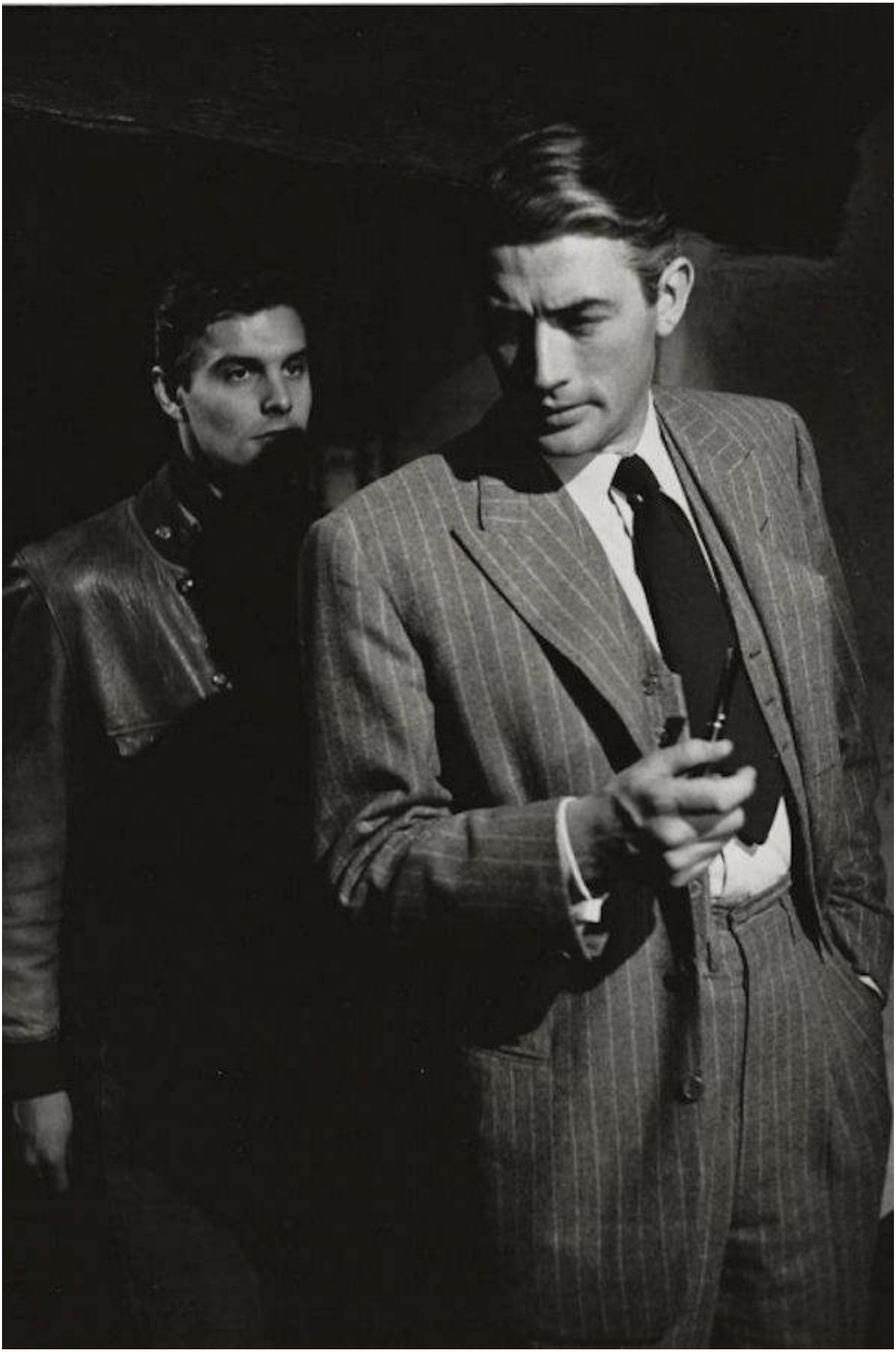
De los actores, Hitchcock obtuvo diferentes resultados. Leo G. Carroll, con quien ya había trabajado anteriormente en *Rebeca* (y que se volvería el actor más frecuente de las cintas de Hitchcock, seguido de cerca por John Williams), le dio lo que Spoto

llama «una interpretación fríamente malévola de Murchinson». Ingrid Bergman está radiante en esta primera actuación para su director eternamente enamorado, quien hace de ella un ángel guardián, a momentos quizá demasiado bueno y perfecto. En cambio Gregory Peck, impuesto por Selznick, no es unánimemente aceptado; Truffaut lo encuentra «vacío» y afirma que es «otra de las debilidades serias del filme», mientras Spoto afirma que su actuación es «sensible […] [porque representa] el papel de un hombre psicológicamente devastado y vulnerable». No se puede sino lamentar la selección de Selznick cuando se sabe que la primera opción para el papel, a petición de Hitchcock, había sido el magnífico Joseph Cotten. Rohmer y Chabrol, evidentemente mal informados, afirman que la famosa secuencia onírica diseñada por Dalí fue una imposición de Selznick, cuando es bien conocido que fue el director quien insistió en la selección del artista para obtener «su aguda definición visual, su claridad, más aguda que la película de cine», cualidades que admiraba en Dalí y en Chirico[5]. Según otros críticos, es precisamente esa secuencia onírica la que aún sostiene la cinta. «Selznick —asienta Leff— accedió a contratar a Dalí (a quien consideraba "excelente publicidad") por 5.000 dólares, una suma según él excesivamente superior al valor de la secuencia del sueño en el filme», aunque es probable que Selznick regateara con el artista hasta lograr que se pagaran solo 4.000 dólares. Spoto lamenta la pérdida de algunas partes de esa secuencia, entre ellas una imagen de Ingrid Bergman vestida de estatua griega, con una flecha atravesándole el cuello, que cree «importante en consideración a los dos temas principales, la culpa y la confianza», y porque ilustra al personaje como una mujer a la vez inaccesible y vulnerable. Sin embargo, dicha imagen, vista hoy, resulta ñoña y ridicula.

Igualmente famosos son otros «toques hitchcockianos» de la película, como la serie infinita de puertas que se abren después del beso entre los dos protagonistas, aunque Hitchcock afirma: «Yo le pedí a Ben Hecht que me averiguara el símbolo psiquiátrico del inicio de amor entre dos personas. Y volvió con la idea de las puertas». Otra imagen memorable, aunque sea, como afirma Robin Wood, «totalmente gratuita», es la gigantesca mano que apunta a Ingrid Bergman con una pistola, y que luego se vuelve contra el espectador y dispara un fogonazo rojo (único momento de color en la cinta, que originalmente se había planeado mitad en blanco y negro y mitad en color). Esa pistola, junto con un enorme vaso de leche, del que «bebe» Gregory Peck, son parte de los famosos *props*[6] gigantes que Hitchcock haría construir (entre ellos una taza para *Encadenados* y un teléfono y un dedo para *Crimen perfecto*).

Spoto concluye que *Recuerda* gana por mucho «comparada con otros melodramas psicológicos, [y] tiene un innegable atractivo, aun si es considerada como "psicología *pop*"».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Sale de un ascensor en un hotel, fumando un puro y con un portafolios.



ENCADENADOS

(NOTORIOUS - 1945)

Producción RKO, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ben Hecht. *Fotografía*: (en blanco y negro): Ted Tetzlaff. *Supervisor de efectos especiales*: Vemon L. Walker. *Música*: Roy Webb. *Vestuario*: Edith Head. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (T. R. Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Leopoldine Konstantin (*madame* Sebastian), Louis Calhem (Paul Prescott), Reinhold Schünzel (doctor Anderson), Ivan Triesault (Eric Mathis), Alexis Minotis (Joseph), Eberhardt Krumschmidt (Hupka), sir Charles Mendl (Comodoro), Moroni Olsen (Walter Beardsley), Ricardo Costa (doctor Barbosa), Lenore Ulric, Roman Nomar. *Duración*: 100 minutos. // Estrenada en 1945.

SINOPSIS: En Miami, Alicia, bella joven alcohólica, hija de un espía nazi, es propuesta por el agente T. R. Devlin para llevar a cabo una misión a favor de Estados Unidos y reivindicar así el nombre de su padre. Alicia se resiste al principio, pero después accede. Deja la bebida por completo y se enamora del agente Devlin, que evita el compromiso de un amor. Se le explica el plan sin rodeos: usando sus encantos personales, debe infiltrarse en un grupo de nazis apostados en Brasil por medio de Alexander Sebastian, hombre enamoradizo. Alicia espera que Devlin le impida llevar a cabo tan ignominiosa misión, pero él parece esperar que sea ella quien se niegue y todo sigue adelante. Sebastian se enamora de Alicia más de lo previsible y le propone casarse. Los superiores de Alicia se regocijan. Devlin aparenta frialdad y se muestra cínico e hiriente al respecto. Despechada, Alicia se casa y toma posesión de la mansión de Sebastian; se le entregan duplicados de todas las llaves, menos de la bodega de vinos, que permanece en poder de su esposo. Alicia consigue apoderarse de la llave. Ofrece una grandiosa recepción a la que invita a Devlin. Ahí exploran juntos la bodega y rompen por accidente una botella de la que sale una extraña arenilla: uranio. Devlin toma una muestra y sustituye la botella por otra. En la fiesta se termina el champagne; Sebastian y el mayordomo bajan a reponer la bebida y sorprenden a Alicia y Devlin, que abraza entonces a la mujer y la besa con pasión. Todo parece [y es] un apasionado encuentro amoroso. Sebastian sufre por la traición, pero descubre luego la sustitución de las botellas y acude aterrorizado a pedir consejo a su dominante madre. Juntos planean envenenar gradualmente a Alicia para encubrir ante el grupo nazi lo que condenaría a Sebastian y a su madre a una muerte segura. Alicia va perdiendo la salud con rapidez. En uno de sus encuentros con Devlin, él confunde su debilidad con embriaguez y la insulta; ella no niega la acusación y guarda silencio. Más tarde Alicia se da cuenta de que la están envenenando, pero está tan débil que no puede hacer nada. La hacen «prisionera» en su propio cuarto. Devlin se extraña al ver que Alicia no ha acudido a una nueva cita y decide arriesgarse. Entra a la casa de Sebastian y descubre a la joven en cama. Ella le relata todo lo sucedido,

él le pide perdón y le dice que la ama. La toma en brazos y baja la escalera con ella. Sebastian y su madre los ven pero deciden guardar las apariencias ante el grupo de nazis reunidos allí. Sebastian dice haber llamado al doctor desde el teléfono del cuarto de Alicia y permite la salida de la pareja. Uno de los nazis hace notar que en el cuarto de la habitación mencionada no hay teléfono alguno. Devlin y Alicia se alejan dejando atrás a Sebastian y a su madre. Los nazis llaman a Sebastian al interior para interrogarlo y cierran la puerta de manera ominosa.

Encadenados es, sin duda, junto con *La sombra de una duda*, uno de los mejores filmes de Hitchcock de los años cuarenta, y es, seguramente, uno de los mejores de su carrera.

«Esta es realmente mi película favorita de Hitchcock». Donald Spoto.

«La quintaesencia de Hitchcock». François Truffaut.

«Uno de los [filmes] más bellos de su autor». Rohmer y Chabrol.

«Una película de tal riqueza que uno titubea antes de tratar de valorarla en unas cuantas líneas». Robin Wood.

Siempre serán pocas las líneas que se concedan a *Encadenados*, una de las más populares cintas de Hitchcock. Se las encuentra siempre en las listas que señalan las favoritas de los seguidores de Hitchcock.

La clave del éxito de *Encadenados* es, como indica Bosley Crowther en *The New York Times*, su «sobresaliente amalgama de *love story* con experto *thriller*». Este valor ha sido también reconocido por Spoto, que aclara: «[aunque] parece ser un melodrama de espías, de hecho no lo es. Las actividades de espionaje son el McGuffin de Hitchcock, su pretexto ubicuo para ir a temas más serios y abstractos, la posibilidad de que el amor y la confianza rediman dos vidas del temor, la culpa y el sinsentido», y concluye que la obra es «una extraña clase de *thriller* romántico». Pero para que esa *love story* funcione, *Hitch* tuvo que crear lo que Rohmer y Chabrol llaman «una atmósfera de extrema sensualidad», y abundan: «Hay en ella dos escenas de amor. La primera, en la terraza […] expresa la vanidad de la piel cuando el amor está ausente. En la segunda, el contacto carnal no podría ser más simple, pero el sentimiento es real. Cuando Devlin viene a salvar a Alicia de morir la pantalla resplandece con belleza indescriptible».

El amor presentado en la película dista mucho de ser simple y los vínculos entre los personajes (y entre ellos y el público) son más complejos y profundos de lo que parecen a primera vista. Spoto sugiere que:

> El personaje de Alex Sebastian es el complemento oscuro del personaje de Alicia […] si Devlin es estudiado e inquebrantable, Sebastian es efusivo y ardiente. Si Alicia es emocional y entusiasta —y hasta pródiga—, la señora Sebastian es el paradigma de la elegancia estudiada y el compromiso regio. ¡Esos cuatro son peligrosamente complementarios! Alex y su madre podrían

casi representar lo que Alicia y Devlin podrían volverse después. (Alicia ya tiene el acento extranjero).

Robin Wood confirma esta teoría: «La complejidad de la reacción [en la relación] se deriva de la yuxtaposición de una segunda relación», la de Sebastian y su madre. Dice Spoto: «Todos los personajes en *Encadenados* son víctimas o proveedores de chantaje sexual» y siguen un complejo patrón de sentimientos, fantasean y se idealizan unos con otros hasta admitir la sumisión o el maltrato.

El encanto y sensibilidad de Claude Rains en el papel de Alexander Sebastian es un perfecto contrapeso a la relativa frialdad de Devlin. Truffaut afirma que en esta cinta «los villanos son humanos, y aun vulnerables. Son terribles y, sin embargo, sentimos que ellos también están asustados». Ese juego sentimental identifica al espectador tanto con antagonistas como protagonistas a lo largo del melodrama. Russell Taylor concede que el personaje de Claude Rains es «mucho más agradable y simpático que el héroe». El juego culmina con una de las más terribles secuencias de asesinato que haya filmado Hitchcock: aquella en la que Devlin y Alicia niegan a Sebastian sitio para escapar en un coche; con el simple gesto de colocar el seguro de la puerta, lo condenan a una muerte segura.

El plano más famoso de toda la cinta es probablemente el siguiente: durante la fiesta, sin corte alguno, la cámara va desde una posición elevada de plano general hasta un primerísimo plano de la mano, cuando Alicia oculta la llave del sótano. Este plano-secuencia es una estilización del otro ya mencionado del batería de *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1938) y está usado en un contexto similar; también aquí, dice Hitchcock: «Todo el mundo se divierte, pero no se da cuenta de que hay un gran drama desarrollándose ahí. Y ese enorme drama se resume en la diminuta llave».

Igualmente famoso es el plano en que Devlin y Alicia se besan apasionadamente en el balcón de su habitación cuando el teléfono suena y ambos van hacia él sin dejar de besarse (la escena recibió publicidad como «el beso más largo en la historia del cine»), Hitchcock lo describe así:

> La cámara los sigue, sin abandonar el *close up* durante todo ese movimiento, hasta el teléfono y luego hasta la puerta, en un plano continuo. La idea está basada en no interrumpir el momento romántico y se me ocurrió hace muchos, muchos años, cuando iba en un tren […] pasando un pequeño pueblo llamado Ataples. […] había dos figuras pequeñas al fondo […], un muchacho y una muchacha. El muchacho orinaba contra la pared, pero la chica lo tenía del brazo y no lo soltaba. Ella miraba lo que él hacía y luego ponía atención al paisaje, y de nuevo a ver qué tan avanzado iba su compañero. […] Ella no podía soltarlo, el romance no debe ser interrumpido, ni siquiera por el hecho de orinar.

Cuando los actores de esta escena se quejaron a Hitchcock de sentirse «incómodos y ridículos», él los tranquilizó diciendo que eso no importaba y que todo se vería muy bien en pantalla. Según Spoto, en *Encadenados* «la cámara cuenta la historia» y Hitchcock está en la pienitud de sus facultades y de su madurez. Tanto él como Truffaut y el mismo Hitchcock coinciden en que *Encandenados* contiene a la vez «la máxima estilización y la máxima sencillez», pues el director también ha alcanzado una madurez más serena. Esa sencillez se manifiesta en la elaboración de complejas secuencias de suspenso con los elementos más simples: las botellas de champaña, la llave, un envenenamiento gradual. Aun el plano de la fiesta en el que descubrimos la llave, con todo y sus similitudes con el de *Inocencia y juventud*, demuestra diez años más de experiencia y gana en sobriedad lo que quizá haya perdido en pirotecnia visual.

La cinta está basada, muy libremente, en las memorias de Marthe Richard, una especie de Mata Hari que ponía su anatomía al servicio de la patria. Hitchcock colaboró en el *script* con el estupendo Ben Hecht, y según Leff, «el judío de Nueva York y el rotundo inglés probaron ser colaboradores ejemplares […] se encontraban varios días a la semana de nueve de la mañana a seis de la tarde». La historia fue rescrita muchas veces hasta que quedó al gusto de Hitchcock. El personaje de Cary Grant pasó cuando menos por un par de nombres antes de llegar al de T. R. Devlin. Los otros dos eran: Wall Boone y Wally Francher (—*ugh*—) y su suerte osciló entre varios finales: se iba a la guerra o se precipitaba a la muerte desde un balcón, en terrible forcejeo con Alex. También el personaje de Alicia sufrió modificaciones. Leff consigna el interés de *Hitch* por «modelar sus diálogos para hacerlos similares a los de Tallulah Bankhead», aunque «Selznick encontraba a Alicia “bastante exagerada”».

Hitch y Hecht buscaron afanosamente el McGuffin de la cinta y dieron con uno perfecto: el uranio, la bomba atómica. Leff dice que:

> Un mes antes de que los militares empezaran a trabajar en el desarrollo de una bomba atómica, dos meses antes de que algunos de los colaboradores de Churchill se enteraran y tres meses antes de las pruebas que demostrarían su eficiencia, en Álamo Gordo, Hecht y Hitchcock trajeron el uranio y los implementos de guerra atómica a *Encadenados*.

Hitchcock dijo que a causa de ese «adelanto» el FBI lo tuvo «bajo vigilancia durante tres meses»; esa afirmación puede haber sido una fantasía, pues, según Leff, J. Edgar Hoover, legendario jefe del FBI, recibió y aprobó el guión con bastante anticipación.

Selznick, preocupado, mandó una buena cantidad de sus famosos «memoranda» (hay quienes afirman que en algunas ocasiones tenían la extensión de una novela corta, y eran en su mayoría simples críticas, berrinches o divagaciones) que pusieron en guardia a *Hitch* y pulieron su trabajo en la cinta.

Tanto el *casting* como las actuaciones «controladas y creíbles», dice Spoto, son impecables y fueron, desde la etapa de preproducción, uno de los puntos fuertes para vender la película. Cary Grant es ideal para transmitir la dualidad indiferente-interesada de su personaje y en él encontró *Hitch* un colaborador excelente y una impecable presencia. Claude Rains ofrece un estupendo contraste y, como opina Leff, «trabajar [con él] debe de haber sido un placer para Hitchcock. La altura del actor planteaba inmediatamente el tipo de reto técnico que el director estimaba. [Porque] aunque Bergman y Rains representaban a dos amantes, ella se encumbraba sobre él», y hubo que usar cajones y trampolines para las escenas de amor.

Ingrid Bergman actuaba una vez más el papel que ella misma describe como una mujer «valiente, fuerte, sincera… y aburridísima», pero que le va como anillo al dedo (ciertamente, no resentimos la casi total ausencia de «tallulahismos»). También es magnífica la labor de Ted Tetzlaff, cuya fotografía adorna la cinta con una discreta y precisa elegancia utilizada por Hitchcock para hacer de Ingrid Bergman «uno de los rostros que han sido retratados con mayor cariño, atención y delicadeza», de acuerdo con la crítica de la época, y para crear una atmósfera de contrastes sutiles y elegantes.

La cinta costó 2.300.000 dólares y dio a la firma productora una ganancia tres veces mayor, aunque Rohmer y Chabrol consignan que en Francia fue recibida fríamente porque algunos críticos vieron en ella «un tema banal o asqueroso» de prostitución patriótica. Un examen más cuidadoso revela que el asunto interesó a Hitchcock porque ilustraba su interés por el conflicto de «amor *versus* deber» de manera más perfecta y conmovedora que ninguna otra de sus cintas. El tratamiento de la heroica acción de Ingrid Bergman niega de manera terminante la interpretación francesa, ya que propicia la comprensión de cada uno de los pasos internos del personaje. André Bazin afirma incluso que «la clásica situación de la espía pura que sacrifica su pureza a cambio de unos secretos de estado está aquí sensiblemente mejorada».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En la fiesta, bebiéndose el champán causante del suspenso.

«El beso más largo en la historia del cine». Ingrid Bergman y Cary Grant en *Encadenados*

EL PROCESO PARADINE

(THE PARADINE CASE - 1947)

Producción David O. Selznick-Vanguard, O. Selznick; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: David O. Selznick, basado en la novela de Robert Hitchens. *Adaptación*: Alma Reville. *Fotografía* (en blanco y negro): Lee Garmes. *Música*: Franz Waxman. *Intérpretes*: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay, su esposa), Charles Laughton (lord Horfield), Ethel Barrymore (lady Horfield), Alida Valli (Magdalena, la señora Paradine), Charles Coburn (sir Simon Flaquer), Joan Tetzel (Judy, su hija), Louis Jourdan (André Latour), Leo G. Carroll, John Williams, Isobel Elsom. *Duración*: 132 minutos. // Estrenada en 1947.

SINOPSIS: La señora Paradine es acusada de haber asesinado a su marido, un viejo militar ciego. La arrestan y su caso es consignado al joven y prometedor abogado Keane. El pasado turbulento de la señora Paradine pesa en su contra, pero Keane se ha enamorado de su cliente y cree en su inocencia. Viaja al sitio donde está la mansión Paradine y se hospeda en un hotelito cercano. En la mansión conoce al criado André Latour, fiel servidor del señor Paradine. Sospecha de él y lo investiga más a fondo. Latour ha sido amante de la señora Paradine y guarda por ello un fuerte remordimiento. Gay, la bella esposa de Keane, rechaza durante una fiesta las obvias insinuaciones del juez lord Horfield. Ella misma declara luego impotente contra la obsesión romántica que Keane enmascara como deseo de justicia. El juicio es muy difícil porque el juez no es otro que lord Horfield, quien por rivalidad o venganza personal pone obstáculos y ridiculiza todos los mecanismos de la defensa. Latour confiesa su culpabilidad antes de suicidarse, y esto hace que la señora Paradine estalle en la sala del juicio y proclame no solo su propia culpabilidad, sino las intenciones románticas de su defensor, a quien culpa indirectamente del suicidio de su amante. Keane parece destruido, pero su esposa no lo ha abandonado y eso aún le da esperanza.

El proceso Paradine resulta un conjunto extrañamente frío y fallido, en gran medida porque la cinta estuvo dominada casi en su totalidad por la sombra de Selznick. Según Leff, la novela en que se basó el proyecto se nutría a su vez de «un escándalo que agitó los círculos legales en Londres». Existe una confusión acerca de la libertad con que Hitchcock se acercó al material. El director siempre sostuvo que la novela le fue impuesta por Selznick, pero algunas fuentes parecen inclinadas a creer lo contrario. En el resultado final influyó negativamente el *casting*. *Hitch* dijo más de una vez que él siempre quiso a Lawrence Olivier o Ronald Colman para el papel del abogado, pero Leff tiene evidencias de que el director peleó por Gregory Peck y casi lo impuso, con el argumento de que, a pesar de todo, «Peck atraería al público a los teatros». Para el papel de la señora Paradine se tuvo en mente a Greta Garbo y a

Ingrid Bergman, pero ambas rechazaron el papel y *Hitch* tuvo que conformarse con el «último descubrimiento» europeo de Selznick: la italiana Alida Valli.

El mismo *Hitch* reconoció que «el peor fallo del *casting* fue darle a Louis Jourdan el papel del sirviente […] [que] debió haber sido un caballerucho que oliera a estiércol, que apestara a estiércol». En cambio, el director tuvo al afectado Louis Jourdan, que nunca ha dejado de ser en la pantalla un *ham*[7], que busca que la luz caiga adecuadamente sobre su rostro en lugar de que fluya desde él. Según Leff, el insoportable «actor» tuvo que «hacerse recubrir los dientes, usar tacones altos y cortarse el pelo» para destruir así los últimos rasgos que *Hitch* hubiera podido apreciar en él. Pero hay tres actores que están «en su papel»: Ann Todd, Ethel Barrymore y Charles Laughton.

«Una película con Laughton es una gran batalla de principio a fin —Laughton *versus* Laughton—», dice Leff, aunque en este caso:

> Terminó por volver a Laughton contra Hitchcock, [a pesar de que] los dos se apreciaban mutuamente. Laughton tenía sus propias perversidades. El secreto ligeramente guardado sobre su ambivalencia sexual contribuía a su encanto ácido y daba a Hitchcock material para algunas de sus más divertidas burlas. El papel de Horfield —juez de carácter sádico y libertino— parecía ideal para Laughton […] pero su actuación empeoró conforme pasaba el tiempo. A pesar de esto, Rohmer y Chabrol opinan que «nunca estuvo mejor Laughton que al ser dirigido por Hitchcock: es algo digno de verse mientras juega al gato y al ratón con el pobre Keane». Este «trabajador de la justicia» está movido una vez más por sus deseos personales antes que por un auténtico anhelo de justicia.

De Ethel Barrymore, Spoto nos dice que «trajo dignidad y conmovedora simplicidad a una historia llena de lo contrario, con almas mediocres y torcidas». Y de Ann Todd, otra «importada de Inglaterra», es general la admiración hacia su profesionalismo.

Un factor decisivo en la inconsistencia de la cinta fue el guión «dictado por Selznick» (quien según dice Spoto, cambiaba al argumento «día a día»), en un esfuerzo por mostrar a *Hitch* cuánto bien podía hacer a una película la producción creativa, y para extender su control sobre tan valiosa propiedad. Tal actitud terminó por convencer al director de todo lo contrario. *Hitch* buscaba terminar su trabajo con rapidez para alejarse de Selznick y acercarse a Sidney Bernstein y su compañía, la Transatlantic. Leff afirma que, a petición de *Hitch*, todo el trabajo de la segunda unidad de filmación (dirigida por él mismo) se llevó a cabo en Inglaterra, pues deseaba en secreto procurarse «un viaje gratis [y] usó las demoras transatlánticas para formular los planes de su siguiente filme».

La indecisión que permeó todo el proyecto queda expresada en el gran número de

títulos pensados para la cinta que, según consigna Spoto, Selznick «decidió firmemente en varios momentos entre 1946 y 1947», entre los que figuraban aberraciones como *Una mujer con experiencia*, *Esta no es una mujer común* y *El monstruo con ojos verdes*.

Además de las apariciones de Laughton, vale la pena destacar la secuencia en que la señora Paradine es arrestada y consignada. Hitchcock ha dicho que lo que le «interesaba en esa cinta era tomar a una persona como la señora Paradine, ponerla en manos de la policía, someterla a todas sus formalidades y [verla] decir a su doncella, al salir de su hogar entre dos inspectores, "no creo que vuelva para la cena"». Más tarde la mujer es despojada de todos sus lujos, del mismo modo con que *Hitch* despojó de lo superfluo a otra «mujer fría»: Tallulah Bankhead, en *Náufragos*. Una mujer policía pasa los dedos por el cabello de la señora Paradine y le destruye el peinado, buscando algún objeto oculto, en una auscultación casi obscena que remite a las secuencias de «deshumanización por la justicia» de *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929) y *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956).

Hitchcock, ansioso por terminar, y deseando experimentar un poco, filmó las secuencias de la corte con cuatro cámaras diferentes para obtener una continuidad casi teatral en las actuaciones, aunque, según consigna Leff:

> La presencia de cuatro cámaras y cuatro *booms* en el foro de la corte necesitó una legión operativa y *grips*[8] [que] no solo bloqueaban la visión que los actores tenían uno del otro, sino que los obligó a actuar para cosas, más que para gente [además de que el calor y la confusión destruían su concentración].

Hitchcock intentaba hacer alguna economía con todo eso, pero si tal fue su intención desde el principio, fracasó, pues la película costó cuatro millones de dólares. El costo financiero jamás fue recuperado. La cinta marcó el fin de la unión Hitchcock-Selznick, y fue recibida con tibieza por parte de la crítica, que resentía por lo general la presencia de Selznick.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Carga un violonchelo y fuma un puro mientras camina.

El proceso Paradine (1947). Hitchcock, ansioso por terminar el trabajo y deseando experimentar un poco, filmó las secuencias de la corte con cuatro cámaras diferentes para obtener una continuidad casi teatral en las actuaciones

LA SOGA

(ROPE - 1948)

Producción Transatlantic, Warner Brothers, Alfred Hitchcock y Sidney Bernstein, Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Arthur Laurents. *Adaptación*: Hume Cronyn, basado en la obra teatral de Patrick Hamilton. *Fotografía* (en color)[9]: Joseph Valentine, William V. Skall. *Música*: Francis Poulenc, Leo F. Forbstein. *Intérpretes*: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Brandon Shaw), Farley Granger (Phillip), sir Cedric Hardwicke (señor Kendey), Constance Collier (señora Atwater), Douglas Dick (Kenneth), Edith Evanson (señora Wilson), Joan Chandler (Janet), Dick Hogan (David Kendey). *Duración*: 80 minutos. // Rodada en los estudios Warner Brothers. Estrenada en 1948.

SINOPSIS: Brandon y Phillip, dos jóvenes amantes, asesinan a uno de sus compañeros en la búsqueda de la última experiencia existencial. Luego, como prueba de superioridad espiritual, ocultan el cuerpo en un baúl y sobre este ponen las viandas de una cena en la que se hallan presentes el padre del muerto, su prometida, su tía y Rupert, su antiguo profesor de filosofía. Es Rupert quien introdujo por primera vez entre los jóvenes la idea de superhombre, y Brandon expone excitado esa teoría y su visión personal sobre el asesinato. Los invitados no parecen entender su ferviente explicación; con excepción de Rupert, todos la encuentran ingeniosa, pero extraña. Phillip está nervioso y casi a punto de delatar el crimen, pero la reunión termina sin que esto suceda. Los invitados se marchan lamentando que el invitado principal (el muerto) no haya estado presente. Rupert, sin embargo, ha descubierto lo ocurrido: regresa enfurecido, con el pretexto de recoger su cigarrera, recrimina a los jóvenes asesinos y dispara un tiro por la ventana para atraer a la policía y entregarlos.

Corrían los años veinte. El «gordito» Arbuckle acababa de mostrar al mundo un nuevo uso para las botellas vacías, cuando, en 1924, durante el mes de mayo, Richard *Dickie* Loeb y Nathan Babe Leopold, dos jóvenes amantes, ambos hijos de familias acomodadas, decidieron certificar su superioridad mental asesinando a Bobby, Franks, de 14 años. Su plan, cuidadosamente pensado durante siete meses, fracasó y fueron descubiertos. Loeb murió en una riña de homosexuales en la prisión, 12 años antes de que *La soga* fuera estrenada al público. *Dum dum da de dumm*… el que la hace… ¡la paga![10].

Por lo menos dos cintas se han basado en el caso de Leopold y Loeb: *Impulso asesino* (*Compulsión*, 1959, de Richard Fleischer) y *La soga*. La primera es una reconstrucción más o menos exacta de los hechos reales; la segunda falsea casi todo, incluida el arma homicida (en realidad, se usó un martillo) y tiende más a ser una reflexión sobre los móviles del crimen y el asesinato en general.

Según relata Spoto: «Hitchcock había ya empezado a trabajar el guión de su

primera cinta independiente. Originalmente debía ser *Atormentada*, pero Ingrid Bergman aún [seguía bajo contrato […]». Hitchcock y Bernstein decidieron esperar y probar entre tanto una rápida versión cinematográfica de la obra montada por Patrick Hamilton en 1929, llamada *Rope*. Este proyecto, dice Russell Taylor, «llevaba cuando menos diez años en su mente», y aunque «a Bernstein le pareció una idea ligeramente extraña», todo marchó sobre ruedas. Hitchcock ubicó la cinta en la época actual y trabajó su guión con Hume Cronyn (ese actor de *Náufragos* y *La sombra de una duda*, colaboraría también en el guión de *Atormentada*). Situaron la acción en la época contemporánea, a diferencia de la obra de teatro que había inspirado al director, situada en el año del crimen real. De esa obra tomó Hitchcock la idea que ha hecho famosa a la película a lo largo de los años: «La acción [en la obra de teatro] era continua desde el momento en que la cortina se alzaba hasta que bajaba. Me preguntó si sería técnicamente posible filmarla del mismo modo». Con esa respuesta el director se lanzó a uno de sus más atrevidos experimentos fílmicos: rodar la cinta en «un solo plano secuencia gigantesco» compuesto de ocho *shots* continuos de casi diez minutos (lo que dura un rollo de 35 mm) unidos de manera casi imperceptible.

Rohmer y Chabrol opinan que el guión de *La soga*, aunque parte de «la obra de Patrick Hamilton, es de hecho uno de los más hitchcockianos […] el atractivo criminal, que chantajea moralmente a su mentor, ilumina la galería con el mismo sofisma del tío *Charlie* en *La sombra de una duda*; el aterrorizado cómplice es el lamentable hermano de las Joan Fontaine y las Ingrid Bergman de antaño». Robin Wood encuentra que *La soga* es:

> Socialmente más benéfica que una cinta como *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick, porque, al enunciar su asunto y su actitud en blanco y negro, nos proporciona […] la satisfacción de decirle a «los malos» [por boca de Kirk Douglas] lo que pensamos de ellos. Hitchcock nunca transige con un principio artístico fundamental: sus películas nunca hacen afirmaciones explícitas [no le da al espectador ningún «mensaje» para que se lleve consigo].

El reparto de la cinta está integrado de manera perfecta a la historia: James Stewart (quien cobró 300.000 dólares del 1.500.000 que costó la cinta) debuta aquí con quien sería su director en otras tres cintas, y es un hallazgo en el papel de Rupert; Spoto dice que «tiene un asombroso parecido con el teórico nazi, “culto y civilizado”», figura de suave pero inflexible autoridad. Farley Granger aporta en esta ocasión lo que haría insoportable su actuación en *Extraños en un tren*: su falta de presencia, que lo hace perfecto como el cómplice menos convencido del crimen. John Dall hace un retrato atractivo y extraño de su personaje y Constance Collier y sir Cedric Hardwicke (junto con Leo G. Carroll y John Williams, uno de los actores favoritos de *Hitch*) desempeñan eficazmente su trabajo y transmiten todo lo ajenos

que están al drama que encubre la fiesta. Esa constante hitchcockiana, que nunca había encontrado un mejor vehículo, ni más exagerado, alcanza en esta cinta un terrible tono de humor negro, pues la fiesta en honor al invitado que nunca llegó (y que siempre estuvo presente) se lleva a cabo sobre su cadáver y se celebra tanto para festejarlo como para regocijarse de su muerte.

Spoto llama al experimento «un interesante fracaso», pues en la cinta «no hay tensión alguna, ninguna óptica, ni se genera sentimiento de ninguna clase…», y concluye que todo esto deriva «tanto del tema como del método». Truffaut, en cambio, afirma que no está de acuerdo en despachar *La soga* como un simple experimento interesante, particularmente cuando uno la ubica en el contexto de toda [la] evolución [de Hitchcock]: un director está tentado por el sueño de eslabonar todos los componentes en una acción única y continua. En ese sentido es un paso positivo en la evolución [de Hitchcock].

Rohmer y Chabrol afirman que entre «los músculos y nervios de la cinta» encontramos «el esplendor de una piel llamada *poesía*», y alaban su uso del color. Hitchcock describió a Truffaut los problemas y detalles técnicos que tuvo que resolver para iluminar un solo set donde transcurrían diferentes horas del día, desde el amanecer hasta la caída de la noche, y abunda en sus fascinantes opiniones sobre el uso del color y la luz para culminar con una frase inolvidable: «Debemos tener en mente que, fundamentalmente, no hay tal cosa como el color; de hecho no hay tal cosa como un rostro, porque hasta que la luz choca con él no existe».

Ciertamente, el resultado de la cinta es bastante teatral, pero muy interesante de ver, y uno de los ejercicios más perfectos de *timing* y control técnico. Según las palabras del propio Hitchcock, «cada movimiento de actores y cámara fue planeado en reuniones previas y anotado en un pizarrón como si fuera una estrategia de fútbol». Quizá una de las objeciones más lógicas a la narración es la de Robin Wood, cuando habla de esas uniones «imperceptibles» entre plano y plano, «llevando la cámara hacia algo oscuro y volviéndola a sacar», muchas veces sin «ningún propósito dramático […]: un corte directo hubiera distraído menos».

André Bazin disiente de la opinión de sus discípulos y afirma que «la *mise en scéne* por medio de un *tracking shot*[11] continuo» solo parece revolucionaria, sin serlo en realidad, y es más bien «una perpetua sucesión de reencuadres». Rohmer y Chabrol se oponen al desprecio de Bazin por la cinta y hacen notar que el interés del director no era romper el lenguaje cinematográfico, sino «poder expresarse, de la misma manera que ya lo había hecho y lo seguiría haciendo en el futuro»; concluyen, entusiastas, que «Hitchcock posee el precioso arte de poder quedarse observando a su modelo con el ojo meticuloso de un pintor, sin que eso afecte el tiempo de su narrativa. El puede, mágicamente, trasmutar en rica piel lo que parecería originalmente el desarticulado y arbitrario marco para uno de sus trabajos más deliberados».

Aparición de Hitchcock: Camina por la calle del brazo de una mujer, al principio

del filme (antes de que la cámara entre en el apartamento).

La soga (1948). Hitchcock aparece junto a los protagonistas del filme, en un momento del rodaje

ATORMENTADA

(UNDER CAPRICORN - 1948)

Producción Transatlantic, Warner Brothers, Alfred Hitchcock y Sidney Bernstein; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: James Bridie, basado en la obra teatral de John Colton y Margaret Linden, basada en la novela de Helen Simpson. *Adaptación*: Hume Cronyn. *Fotografía* (en color): Jack Cardiff. *Música*: Richard Addinsell. *Intérpretes*: Joseph Cotten (Sam Flusky), Ingrid Bergman (lady Henrietta Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Cecil Parker (sir Richard, el gobernador), Denis O'Dea (Corrigan), Jack Watting (Winter). *Duración*: 110 minutos. // Rodada en los estudios MGM. Estrenada en 1949.

SINOPSIS: En 1835 llega a Australia Charles Adare, sobrino del gobernador. Es invitado a cenar por Sam Flusky, amargado convicto exiliado «bajo el trópico de Capricornio». Lo está en castigo por el asesinato de un hombre en Inglaterra, casado con una de sus primas, lady Henrietta, rica dama que permanece bebida la mayor parte del tiempo y parece avasallada por Milly, su ama de llaves, enamorada en secreto de Sam. Charles se enamora de Henrietta y decide alejarla de la bebida y la depresión. Sus cuidados no son vistos con buenos ojos por Milly, que hasta entonces había cooperado con el estado de permanente estupor de su ama por medio de pequeñas pero constantes dosis de veneno. Las insinuaciones del ama de llaves despiertan los celos de Sam Flusky y hacen que el hombre estalle en mitad de un baile. Henrietta confiesa entonces a Charles toda la verdad: el crimen por el que Sam ha sido desterrado fue cometido por ella; asesinó a su propio hermano a causa de los reproches que este le hacía a propósito de Sam. Adare y Flusky vuelven a encontrarse, y en esta ocasión Charles resulta herido; para evitar mayores problemas a todos, decide renunciar a su amor. Sin embargo, antes de marcharse denuncia el intento de asesinato de Milly. Sam y Henrietta se unen con renovado amor.

De esta cinta encontramos dos opiniones completamente distintas: la francesa (Jean Domarchi la llama «la obra maestra desconocida») y la del resto del mundo. *Atormentada* es una cinta «de culto» en Francia, donde se la considera una de las grandes obras de Hitchcock, aunque nadie más parece tan entusiasmado con el filme.

«El considerable éxito de *La soga* permitió a Hitchcock prepararse, tal como quería, para la producción de *Atormentada* […] su gran sueño hecho realidad». Así inician Rohmer y Chabrol su crítica del filme, ignorando al parecer que «el considerable éxito» no fue tal, sino una tibia, cuando no airada, respuesta por parte de críticos y público, y que el propio Hitchcock llegó a decir de «su gran sueño» que: «No tenía admiración especial por la novela, y no creo que hubiera hecho la película de no haber sido por Ingrid Bergman, que en ese momento era la más grande estrella

de Norteamérica».

El trabajo con Ingrid Bergman resultó sorprendentemente difícil, pero valioso. Una de las cualidades que Spoto rescata de la cinta es «el sensible retrato que Ingrid Bergman hace de la mujer llena de culpa y bebedora empedernida que continúa el papel ya interpretado por ella para Hitchcock en *Encadenados*, donde también es víctima de la combinación de bebida y veneno». Valora también la "destacada calidad del color" y el montaje de un par de largos planos secuencia (al estilo de *La soga*). El personaje de Milly es una suerte de doble de la señora Danvers en *Rebeca*; la constante hitchcockiana del baile, o de la fiesta como sitio para un drama terrible, y el uso de las llaves, son, en palabras de Spoto, «representantes del control que alguien ejerce sobre una casa y una situación […] [y que también aparece en *Rebeca*, *Encadenados*, *Extraños en un tren* y *Crimen perfecto*»].

Jacques Rivette dice que «el tema secreto de la cinta es la confesión, la liberación de un secreto, liberación en su doble sentido: el psicoanalítico, porque nos libra de la memoria, al volver a dar a la memoria una forma verbal, y el religioso; en este caso, la confesión de los pecados es lo mismo que su redención». Ese sentido de la confesión que aparece desde *El enemigo de las rubias* y retomará en *Extraños en un tren* y, muy especialmente, en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), es el que anima a lady Henrietta a revelar sus secretos a Charles Adare durante cerca de diez minutos.

Spoto destaca en la cinta «el tema romántico, más exactamente, el tema del amor, que va más allá del romanticismo […] [y que] rompe con las convenciones románticas», a la vez que las toma en cuenta cuidadosamente. El interés en este tema justifica lo que dice Jean Domarchi acerca de que «Hitchcock era admirado por las razones equivocadas, por el suspense… ¿Cómo entonces no podemos sino mostrarnos desconcertados ante un filme que toma los *leitmotivs* de la literatura mundial con sorprendente liviandad?».

Atormentada fue un sonado fracaso económico y no solo marcó el fin de la Transatlantic, sino que puso la cinta en manos del banco que la había financiado, lo que explica su pésima distribución.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Aparece como oyente en un discurso.

PÁNICO EN LA ESCENA

(STAGE FRIGHT - 1949)

Producción Warner Brothers, First National, Alfred Hitchcock; Gran Bretaña. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Whitfield Cook, basado en las historias *Man Running* y *Outrun the Constable*, de Selwyn Jepson. *Adaptación*: Alma Reville y James Bridie. *Fotografía* (en blanco y negro): Wilkie Cooper. *Intérpretes*: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill), Dame Sybil Thorndike (señora Gill), Kay Walsh (Nellie Wood), Patricia Hitchcock (Chubby Bannister), Joyce Grenfell, Miles Malleson, Héctor McGregor, Ballard Bekerley, André Morell. *Duración*: 110 minutos. // Rodada en los estudios Elstree, Gran Bretaña. Estrenada en 1950.

SINOPSIS: Jonathan Cooper pide la ayuda de Eve Gill, amiga suya e incipiente actriz de teatro, porque desea ocultarse de la policía, pues dice (y un *flashback* repasa los hechos narrados por él) que lo culpan del asesinato del marido de la famosa actriz Charlotte Inwood. Eve lo oculta en la casa de su excéntrico padre y trata de averiguar más sobre el asunto. Busca la ayuda del detective Wilfred Smith y entre ambos surge un interés romántico. Eve suplanta a la dama de compañía de Charlotte Inwood para obtener pruebas que inculpen a la actriz. Ayudada por su padre y por Smith, tiende una trampa que cree infalible, y que efectivamente funciona, pero no con el resultado que ella espera: Jonathan es el verdadero culpable (¡el *flashback* ha mentido!). Jonathan intenta asesinarla pero muere aplastado por el telón del teatro. Eve encuentra en Smith un compañero confiable y aprende a no confiar en *flashbacks* ajenos.

Con esta cinta Hitchcock inauguró su flamante contrato con la Warner Brothers, que lo comprometería a filmar cuatro películas en un lapso de seis años. «En *Pánico en la escena* se siente el impulso creador relativamente menguado. Hitchcock, por excepción, pierde su agarre sobre el espectador y más o menos a mitad de la cinta uno se da cuenta de que no está muy interesado en lo que va a suceder». El anterior comentario de Robin Wood expresa el sentir general sobre el filme, cuyo principal interés reside en discutir si el uso del «*flashback* que miente» es correcto, chapucero, experimental, molesto o provocativo.

En la cinta aparecen Michael Wilding (Charles Adare en *Atormentada*), los viscosos Jane Wyman y Alastair Sim y la alemana Marlene Dietrich, a quien Hitchcock permitió intervenir en todos los aspectos formales de sus apariciones en la pantalla (iluminación, fotografía, vestuario, etcétera), en una actitud sin precedentes, que tiene su fundamento, según Spoto, en el respeto de *Hitch* por la trayectoria de la actriz con Von Sternberg, que «había acumulado conocimientos de expertos sobre luces, sombras y ángulos». Russell Taylor apoya la hipótesis y agrega la siguiente

declaración de Dietrich:

> Él [Hitchcock] me aterrorizaba. Sabía exactamente qué quería, hecho que yo adoraba, pero nunca supe si lo hice bien. Después del trabajo nos llevaba al restaurante Caprice y nos alimentaba con carnes que hacía traer en avión desde Nueva York, pues pensaba que eran mejores que la carne inglesa; yo siempre creí que lo hacía para mostramos que en realidad no estaba molesto con nuestro trabajo…

Spoto encuentra en *Pánico en la escena* la constante del choque entre «el mundo del hacer creer» y el mundo real (la secuencia inicial sería la perfecta contraparte final de *Asesinato* [*Murder!*, 1930]: aquí se comienza con los créditos frente a una cortina de teatro, que se alza para ver el mundo real, y en *Asesinato* nos alejamos de lo que creemos una situación real para darnos cuenta de que es una obra de teatro) y destaca un plano secuencia en el que Jonathan entra a casa de Charlotte. También dignos de mención son la primera aparición de Patricia Hitchcock en una cinta de su padre, como una amiga de Eve Gill llamada irónicamente *Chubby Bannister* (o sea: barandal «cachetón»[12]), y un pequeño plano donde aparecen Wilding y Dietrich y en el que Hitchcock obtuvo un efecto de prodigiosa profundidad de campo a través de una doble exposición.

La cinta es particularmente decepcionante, una de las pocas en que la chica se queda con el policía bueno (que, además, toca el piano —probablemente también en los interrogatorios—) sin que medie ningún problema moral o de otro tipo, pero hay que recordar que el mal gusto de la protagonista Jane Wyman ya tenía un precedente: su matrimonio con Ronald Reagan.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Cruza frente ajane Wyman y la mira extrañado cuando ella va «hablando consigo misma».

El primer trabajo de Hitchcock para la Warner Brothers fue *Pánico en la escena* (1950)

EXTRAÑOS EN UN TREN

(STRANGERS ON A TRAIN - 1950)

Producción Warner Brothers, First National, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, basado en la novela de Patricia Highsmith. *Adaptación*: Whitfield Cook. *Fotografía* (en blanco y negro): Robert Burks. *Música*: Dimitri Tiomkin. *Intérpretes*: Robert Walker (Bruno Anthony), Farley Granger (Guy Haines), Laura Elliot (Miriam Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Leo G. Carroll (senador Morton), Marion Lorne (Anthony), Jonathan Hale, Norma Varden. *Duración*: 102 minutos. // Rodada en los estudios Warner Brothers. Estrenada en 1951.

SINOPSIS: Por mera coincidencia se encuentran en un tren el famoso jugador de tenis Guy Haines y el «niño rico» Bruno Anthony. Inician una conversación que evidencia el gran conocimiento que Bruno tiene de la vida personal de Guy, y particulamente de un problema: Guy ama a Anna, hija de un senador, pero su vulgar esposa Miriam no le concede el divorcio. Bruno propone entonces un plan que considera brillante: «cambiar asesinatos». Él matará a Miriam, la esposa de Guy, y este a cambio habrá de liquidar al padre de Bruno. Guy teme llevarle la contraria a Bruno, pero abandona el compartimento. Bruno cree que el trato ha quedado cerrado. Guy ha olvidado su encendedor con iniciales. Bruno lo guarda. Guy visita a su esposa, que de nuevo le niega el divorcio. Llama a Ann, le refiere enfurecido su fracaso y jura que podría matar a su esposa. Regresa en el mismo tren. Bruno sigue a Miriam, que ha salido con dos hombres a un parque de diversiones. Ahí, busca el momento propicio y la estrangula. Bruno informa a Guy de que ha cumplido con su parte del trato y espera lo mismo de él. La policía interroga a Guy. Su única coartada es que fue visto en el tren por un profesor que viajaba borracho y que ahora no recuerda nada. Bruno presiona cada vez más a Guy por medio de misivas y apariciones fugaces a prudente distancia. Al ver que Guy no piensa hacer nada, Bruno se introduce directamente en su medio social y casi llega a estrangular a una dama invitada durante una fiesta, ante la mirada atónita de Barbara, hermana de Ann. Bruno confiesa todo a su prometida, a su hermana y al senador Morton. Bruno entrega una pistola y un piano de su casa a Guy, que entra hasta el cuarto del padre de Bruno, pero en lugar de disparar, trata de prevenir al hombre bajo las sábanas, que resulta ser el propio Bruno; este jura vengarse. En otra ocasión, Ann trata de hablar con la madre de Bruno, pero ella no entiende: desde su perspectiva, Bruno es solo un niño travieso. Bruno habla con Ann, y de esa conversación ella deduce el siguiente paso de Bruno: desea ir al lugar del crimen y abandonar ahí el encendedor de Guy. Con esa prueba la policía podría arrestarlo en forma. Mientras Guy juega al día siguiente un importante partido de tenis, Bruno trata de llevar a cabo su plan. Con ayuda de Ann y de Barbara, Guy se

escabulle de la policía al final del juego y llega al lugar del crimen. Ahí Bruno muere aplastado por un juego mecánico fuera de control. El encendedor sigue en su mano y es identificado por un vendedor de boletos. La inocencia de Guy se hace evidente.

Esta es la historia de un hombre…

«Cuando *Extraños en un tren* fue publicada en 1950, Patricia Highsmith era una desconocida escritora de *thrillers*, lejos de la eminencia literaria que obtendría después». Tras ese comentario, Russell Taylor aclara que Hitchcock pagó «tan solo 2.000 dólares» por los derechos de la novela, cifra exageradamente baja, cuando se sabe la incomparable película que de ella resultó, pero no tan desproporcionada si consideramos dos factores importantes que el mismo Hitchcock aclaró: «Era Patricia Highsmith la que saldría beneficiada [en el nivel promocional] por esta unión», y por otro lado, también pasa el hecho de que, como nos aclara Spoto, de la obra de la escritora, Hitchcock:

> Tomó muy poco, excepto el título, el concepto de los asesinatos dobles y el subtexto de cortejo homosexual. Las metáforas principales de dobles y asuntos cruzados, el tenis, el encendedor, el estar situada en Washington, el fondo oscuro de las ferias y el carrusel, todos son cambios significativos o agregados. En la novela, Guy es un arquitecto, en la cinta su papel de tenista profesional lleva más allá el elemento de los caminos cruzados, o de los «encuentros dobles». En la novela, el padre de Bruno es, de hecho, asesinado [por] Guy [que] va a juicio por su participación. El encendedor con sus raquetas cruzadas —que cuenta toda la historia en una sola imagen— es en la novela un simple volumen de Platón.

En el texto original cuenta mucho un personaje que no aparece en la película: el detective bueno y listo que fue empleado del padre de Bruno y que intenta hallar al culpable del crimen. Russell Taylor dice que *Hitch* «no podía encontrar escritor alguno que pudiera ver lo que él veía en el tema; cerca de una docena rechazaron su tratamiento porque no lo visualizaban o no le hallaban sentido alguno, aunque para *Hitch* era la claridad misma: es acerca del intercambio de crímenes y por tanto el intercambio de culpas entre dos hombres». Mucho se ha tratado de celebrar una unión, la de Hitchcock y Raymond Chandler (este famoso autor de novelas policiacas tomó finalmente el trabajo) que no resultó tan agradable como los *fans* de uno u otro creador querrían suponer; Hitchcock mismo dice: «Nuestra asociación no funcionó para nada. Nos sentábamos y yo decía: “¿Por qué no lo hacemos de esta manera?”, y él me contestaba: “Bueno, si lo puedes resolver, ¿para qué me necesitas?”. El trabajo que él hizo no resultó bueno y terminó trabajando con Czenzi Ormonde, una escritora, asistente de Ben Hecht». Con respecto al choque de carácter entre Chandler y Hitchcock, Frank McShane relata una anécdota que evidencia el poco respeto que

el escritor sentía por su colaborador:

> Un día, mientras *Hitch* salía de su limusina, Chandler le comentó en voz bastante alta a su secretaria: «Mira a ese bastardo gordo tratando de salir de su auto», y cuando ella le recalcó que podía haberlo oído, él le replicó: «¿Y qué me importa?».

Según Williams Luhr, Chandler, a resultas de su desazón, «despidió a su agente en Hollywood, Ray Stark» y estuvo a punto de retirar su crédito de la pantalla, pero no lo hizo pues «hacía mucho tiempo que no recibía un crédito en pantalla». Ese crédito, de hecho, sería el último de su carrera en Hollywood. En cierta ocasión, al preguntársele a Chandler la razón del éxito de la cinta, contestó que quizá era «porque no quedaba nada de su guión en ella».

Una de las reglas doradas del guionista y el director de cine no solo es poder proponer en los primeros cinco minutos de un filme una premisa interesante, sino hacerlo de manera tal que el espectador se interese por todo lo que sigue, y sin duda, como dice Truffaut, «una de las mejores cosas de *Extraños en un tren* es su exposición». «Los planos iniciales —abunda Robin Wood— nos presentan los pies de dos hombres que llegan a la estación. Ambos son caracterizados por sus zapatos: los primeros, ostentosos, vulgares, de dos colores; los segundos, llanos y sin adornos», y continúa Truffaut: «Hay que agregar las vías que se cruzan una y otra vez. Hay una suerte de efecto simbólico en la forma en que se unen y se separan», que prefigure el tema de lo fortuito, del accidente que daría lugar a todo el drama, pues, como dice Robin Wood:

> Bruno no ha preparado el encuentro, pese a que sabe todo lo que hay que saber sobre Guy (pregúntame cualquier cosa; conozco las respuestas) y tiene listo intercambiar los asesinatos: es más bien como si estuviera esperando un encuentro que ya daba por seguro. Esto nos da, desde el principio, la sensación de algún vínculo no del todo natural, no del todo explicable entre los dos hombres.
>
> Esta es la historia de un hombre y su sombra…
>
> La atracción del asesinato —dicen Rohmer y Chabrol—, el gusto por la planificación, la perversión sexual y el enfermizo orgullo, son […] presentados de tal forma que se vuelven lo suficientemente abstractos y universales como para que reconozcamos en ellos una diferencia de grado, más que de especie, entre las obsesiones del protagonista y nuestras propias obsesiones.

Lo que la mente piensa en la luz, la mano actúa en la oscuridad. Bruno es el revés de Guy y lo es de todos nosotros; es un vehículo, la mano que ejecuta aquello que solo nos atrevemos a fantasear. El juego formal de luz y sombra contrastadas, que une a esta cinta con *Sospecha*, *La sombra de una duda* y *Encadenados*, cuyo uso es muy marcado, no volverá a aparecer hasta *Psicosis*. Es por ese uso de los contrastes que Jean-Luc Godard llama a Hitchcock «el más alemán de los cineastas al otro lado del Atlántico», afirma también que es «profundamente germánico» y que «del expresionismo alemán Hitchcock conserva la forma de expresarse a través de cierta estilización de la actitud». Bruno aparece relacionado con la idea de oscuridad y/o las sombras; en una de las mejores secuencias, Bruno, cobijado por las sombras, llama a Guy y le informa que su mujer está muerta, tal como él quería; y en otra, citado por Spoto, «Bruno aparece constantemente vestido con ropas oscuras, definido contra las escaleras blancas [del Jefferson Memorial, el edificio y el brillante sol». Esta sombra portadora del caos contrasta una vez más con un monumento nacional —el de Jefferson— representante del balance y el orden general e irrumpe también en el mundo de la política. Robin Wood afirma que «en las películas de Hitchcock, la política, el gobierno, el simbolismo democrático […] están siempre relacionados con la idea de una vida ordenada»; recordemos que Guy desea entrar en la política, practica el «deporte blanco» y que el padre de Ann es un senador. El único estorbo en su vida es Bruno.

La relación entre Guy y Bruno tiene marcados tintes de homosexualidad; Spoto destaca el hecho de que el encendedor, objeto que une a ambos hombres, está todo marcado «De A a *G*» [como] un regalo de la novia de Guy, Ann Morton [Ruth Roman], pero el nombre completo de Bruno es Bruno Anthony, y «por tanto, las iniciales de “De A a G” también sugieren “De Anthony a Guy”». No es este el iónico detalle de la cinta en que se unen las ideas de deseo y asesinato; según nos hace notar Enrique Alberich, en la secuencia del asesinato de Miriam, «el lento proceso de persecución se tiñe de ceremonia ritual desde el instante en que se convierte en un proceso de seducción. Simulando querer seducir a Miriam, Bruno provoca que esta acepte el juego y se deje seguir/seducir». La secuencia culmina con un maravilloso plano donde el crimen se refleja en los lentes de Miriam, tirados en el suelo, que distorsionan el acto y lo vuelven aún mis inquietante y profundo.

Spoto sostiene también que (igual que en *La sombra de una duda*) la cinta hace constantes referencias al número dos: dos raquetas cruzándose una sobre otra, los pares de vías, dos episodios en el carrusel, «dos mujeres con lentes, Miriam, la esposa de Guy (Laura Elliot) y la hermana de Ann, Barbara (Patricia Hitchcock)», dos padres que representan la existencia ordenada de la política y los negocios, dos jóvenes que acompañan a Miriam.

Valdría citar aquí la frase de Carlos Moya (usada a su vez por Alejandro Estrada): «La derrota final del crítico ante un mundo cuya facticidad [sic] incluye su muerte real, se convierte en la primera victoria de su propia crítica racional». En *Extraños en*

un tren, Bruno acaba por imponerse sobre el bien, como una propuesta maléfica, no a pesar de su muerte sino a través de ella. Este desbalance del mal sobre el bien está acusado en el *casting* de la cinta. Bruno es el personaje más atractivo del filme y la actuación de Robert Walker es infalible. Igual que el tío Charlie (*La sombra de una duda*) o Alexander Sebastian (*Encadenados*), este asesino es un elegante villano. Es indudable que Bruno Anthony y aun su grotesca madre son personajes mucho más complejos y atractivos que Guy, Ann o el senador. Veamos, por ejemplo, a Guy (Farley Granger): Hitchcock siempre había deseado para el papel a William Holden. La elección de Granger podría parecer secundaria, pues la falta de presencia que obró en su favor en el papel de cómplice temeroso de *La soga* podía trabajar aquí en su contra y volverlo un héroe temeroso y débil, que como Charlie en *La sombra de una duda*, no logra hacerse responsable de sus deseos de caos e intenta borrarlos reintegrándose a la «vida normal». Pero es fundamental entender que el papel de Granger en *Extraños en un tren* no es el de un héroe, sino el de un traidor. Vista la cinta por segunda o tercera vez, nos damos cuenta de que es el personaje menos ético (si respetamos las ilícitas reglas de trato establecidas entre ambos personajes), pues se niega a cumplir su palabra dada por omisión, en tanto que su «cumplidor» socio ejecuta la labor con eficacia. Desde ese punto de vista, comprendemos también que la elección de Robert Walker, en *Extraños en un tren*, su última cinta completa, tampoco es casual; Walker que, como dice Spoto, «había mantenido el prototipo del encantador chico norteamericano de la casa de al lado», nos brinda ahora al encantador asesino de la casa de al lado. Gracias a tan afortunada elección de *reverse casting* entendemos tanto la desazón de Bruno como la del débil Granger, que (como marcan los preceptos de la iglesia católica) también es culpable, si no «de obra» por lo menos «de pensamiento, palabra y omisión». Por otra parte, Ann nunca llega a dar la impresión de un verdadero «chispazo» entre ella y Guy, y por tanto, el romance tampoco adquiere el peso que requiere para ser contraparte del vínculo entre los dos hombres. El verdadero conflicto amoroso de la cinta parece ser entonces una doble historia de amor y la historia terrible de una traición. Entendemos entonces que la elección de Farley Granger (homosexual en la vida real) no fue casual. Guy es un personaje débil que en secreto se sabe muy próximo a aquello que debería rechazar: El crimen/Bruno, y conscientemente desea llegar a lo que para él representa el orden Sociedad/Ann. Los encuentros entre Bruno y Guy se parecen a los encuentros clandestinos entre amantes. Bruno es fiel a la extraña e imposible relación que existe entre ellos y de la que han elaborado sus muy particulares reglas, en tanto que Guy opta por escapar a su responsabilidad. ¿Hubiera Guy denunciado a Bruno si no le hubieran imputado el crimen a él, o quizá habría guardado silencio por su propia conveniencia? Tiendo a creer lo segundo: Guy es un traidor y un oportunista; su alivio al ver morir a Bruno no parece tan solo motivado por la recuperación de su inocencia en la muerte de Miriam, sino también por la eliminación del posible homosexual que inquieta su destino «normal» de futuro jefe de familia igual que en

El agente secreto, cuando muere Lorre (también en medio de las ruinas de un instrumento mecánico) para garantizar la «felicidad» de la pareja. Pero en el caso de Guy la felicidad no queda del todo completa; en la última secuencia, Guy y Ann se besan en el tren en presencia de un sacerdote (que le pregunta si él es Guy Hamilton), aunque, según Spoto, habiendo muerto Bruno, «deberían ir hacia el sacerdote, deseosos de respuestas cruciales de identidad e intención», pero se «alejan del ministro. La escena sugiere que el resultado de este matrimonio sería problemático».

La cinta concluye así con una especie de «doble» de Bruno que cuestiona a Guy, sus acciones y la poca solidez de su presente situación. La evolución del Guy de la novela al Guy de Hitchcock queda completa, pues mientras Highsmith y Chandler luchaban por hacerlo alternativamente un criminal o un *nice Guy, Hitch* lo retrataba como un cobarde y un traidor.

Esta es la historia de un hombre y su sombra… y de cómo, al perderla, se perdió a sí mismo.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Con un contrabajo en el tren.

Extraños en un tren (1950)

YO CONFIESO

(I CONFESS - 1952)

Producción Warner Brothers, First National, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: George Tabori y William Archibald, basado en la obra teatral *Nos deux consciences*, de Paul Anthelme. *Fotografía* (en blanco y negro): Robert Burks. *Música*: Dimitri Tiomkin. *Edición*: Rudi Fehr. *Intérpretes*: Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (Willy Robertson), Roger Dann (Pierre Grandfort), O. E. Hasse (Otto Keller), Dolly Haas (Alma Keller). *Duración*: 95 minutos. // Rodada en 1952 en Quebec y en los estudios Warner Brothers. Estrenada en 1953.

SINOPSIS: En Quebec, Otto Keller, jardinero de la casa parroquial, asesina al corrupto abogado Villete y abandona el lugar del crimen vestido con una sotana tomada del padre Michael Logan, joven sacerdote a quien revela después su asesinato en confesión, obligándolo a guardar el secreto por deber religioso. Al día siguiente, Logan va al lugar del crimen y es interrogado por el inspector Larrue. Sale de la casa e impide entrar en ella a Ruth Grandfort. El inspector toma nota mental de ese hecho. Más tarde, unas niñas testifican haber visto salir de la casa a un hombre vestido de sacerdote. Larrue investiga a Logan, que no puede ofrecer una coartada convincente. Ruth Grandfort intercede afirmando que Logan se encontraba con ella, que estaba preocupada y deseaba confiarle sus temores. Interrogada más a fondo, Ruth revela que ella y Michael fueron amantes de jóvenes y volvieron a encontrarse al regresar él de la guerra. Ella se había casado para entonces sin amor con Pierre Grandfort, pero ocultó su boda a Michael en su reencuentro. Sorprendidos por una tormenta, se refugiaron en un pequeño quiosco, donde pasaron la noche y fueron descubiertos por Villete, quien los insultó y, al reconocer a Ruth, inició una cadena de chantajes que creció con los años. El testimonio de Ruth inculpa más a Logan y las cosas empeoran cuando Otto Keller coloca la sotana con manchas de sangre en el baúl de Logan. La mujer de Keller, Alma, conoce la verdad y se siente culpable, pero guarda silencio. En el juicio se revelan todas las complicaciones del caso y el manejo que el fiscal hace de las declaraciones de la señora Grandfort alimenta el escándalo. El veredicto es «no culpable», pero el padre Logan no es inocente a los ojos de nadie y está a punto de ser linchado por una turba cuando Alma Keller decide confesar. Otto le dispara y corre, pero, alcanzado por la policía y engatusado por Larrue, confiesa su crimen y pide perdón a Logan antes de morir acribillado.

Desde mediados de 1951 hasta principios de 1952, Hitchcock estuvo sumido en una inactividad profesional totalmente voluntaria; se dedicó a preparar la boda de su única hija, Pat, con Joseph E. O'Connell. El proyecto al que *Hitch* se aplicó

inmediatamente después se basaba en la obra *Nos deux consciences*, de Paul Anthelme, escrita en 1902, que la Transatlantic Pictures había adquirido antes de ser disuelta; la obra fue después vendida a la Warner Brothers.

Para el papel del sacerdote se eligió a Montgomery Clift, cuyo carácter neurótico y sus antecedentes de «actor de método» a lo Stanislavsky, Kazan y Strasberg crearon dificultades con el director, que tenía un concepto más ligero del trabajo de intérprete y consideraba indispensable de este oficio la vida ordenada y prudente. Sin embargo, Spoto considera que *Hitch* «estaba fascinado por la vida privada de Clift. Consideraba a su actor como un hombre exótico». El actor, consignan Harris y Lasky, se internó «tres semanas en un monasterio, donde aprendió la misa en latín y vistió ropas de sacerdote; más tarde basaría su personal aportación en un cierto modo de caminar». Truffaut dijo que «el andar de Clift en *Yo confieso* es un movimiento continuo hacia delante, que da forma a todo el filme, también da concreción al concepto de su integridad».

Hitchcock deseaba que el rol de la aristócrata fuera interpretado por una completa desconocida y ordenó para eso traer a la actriz sueca Anita Björk, desconocida para el gran público norteamericano. Pero Bjórk llegó con un amante y un hijo ilegítimo, y la Warner Brothers, escandalizada y temiendo por su imagen pública, la reemplazó por Anne Baxter. La elección nunca dejó complacido al director, pues, según dice Russell Taylor, «no era desconocida ni tenía el acento europeo» necesario para el personaje. Hitchcock ordenó inmediatamente que Baxter se tiñera más el cabello, quizá para acentuar por medio de este detalle externo una apariencia extranjera que no esperaba obtener de sus habilidades de actriz. Sea de quien sea la culpa, una de las debilidades del filme, igual que en *Extraños en un tren*, es la falta de chispa entre el héroe y la heroína, que desvaloriza al segundo conflicto del filme y hace que no nos importe tanto como debería. Pero Clift está impecable, y la «rigidez de palo» que le reprocha Spoto es en realidad parte integral de su personaje.

La cinta arranca, como en *Extraños en un tren*, con indicadores de dirección (en aquella pies y vías, aquí flechas de tránsito) que plantean los vericuetos de una ruta más moral que geográfica. Robin Wood resta importancia a la cinta llamándola «seria, distinguida, muy interesante y en general, un fracaso», y después argumenta: «Quien busque en esta película alguna reacción positiva ante la religión católica, buscará en vano». También afirma que «debería ser […] una respuesta suficiente a quienes pretenden presentar a Hitchcock como apologista abierto del catolicismo», y termina por encontrar en la cinta imágenes tan «afectadas» como una en que se ve a Clift «caminando por una calle con el primer plano de la pantalla ocupado por una estatua de Cristo cargando la cruz». Wood parece desorientado. Mis objeciones a esta crítica son varias: aunque el móvil dramático de la cinta es obviamente el secreto de confesión, este parece más un McGuffin, como reconoce André Bazin; «en realidad, Hitchcock no lo trata nunca en sí mismo, sino solo en función de su mecánica dramática», porque, para el sacerdote, «el amor o el deber son solo unos engranajes

más en su máquina de producir angustias». El tema de la confesión y su poder de redención se encuentra más cabalmente expresado en *Atormentada* que aquí. Robin Wood ha tomado a la cinta desde su aspecto más superfluo. Creo que es Bazin quien acierta a entenderla, y también Rohmer y Chabrol, quienes titulan su crítica de la cinta «Las tentaciones del martirio». Wood no se equivoca al encontrar «afectada» la imagen que vincula la pasión de Cristo con el calvario del sacerdote, pero debería reparar en los detalles subsecuentes que refuerzan el vínculo y hacen más evidente la intención del director: mostrar lo exasperante del silencio confesional para generar un depurado suspense. La opción del martirio es asumida conscientemente por el sacerdote, que desea sufrir, porque, como dicen Rohmer y Chabrol:

> Quizá su inocencia es tan solo superficial. Nuestro héroe no es absolutamente puro (su pecado [es] haber cedido a la intimidación, al chantaje, y quiere redimirse a través de su conducta heroica) lo que ya no necesita ser redimido por permitir el paso a la tentación del martirio.

El McGuffin del secreto confesional cede su lugar al verdadero tema: la autodestrucción asumida a través de valores tan patéticos como los de martirio. El «afectado» parangón entre Cristo y el padre Logan está hecho para resultar «afectado», y la misma intención llevan manifestaciones como el desprecio de la turba a la salida del juicio y el golpe con que el sacerdote rompe el cristal de un auto, como parodia de los «sufrimientos de Cristo».

El más grave error de la crítica de Wood es la idea de que alguien habrá de molestarse en buscar «alguna reacción positiva ante la religión católica», porque para la mayoría de los espectadores esa no es una necesidad. Hitchcock nunca defendió la religión católica. Rohmer y Chabrol dicen que «aunque Hitchcock es un católico practicante, no es un místico ni un proselitista de sí mismo. Sus trabajos son de naturaleza profana y, aunque versan frecuentemente sobre asuntos relacionados con Dios, sus protagonistas no se mueven por ansiedades propiamente religiosas». Clift desea inmolarse al menor pretexto y, como dijo Bazin, encuentra el «engrane» para hacerlo. Las culpas de Clift pueden ser muchas (la guerra, el sexo…) y ansia expiarlas en su interior. Basta ver con detenimiento el final para entender que Clift no ha llegado al «final feliz»: ahora pesa sobre su persona la sombra de la duda; su pasado ha sido expuesto y habrá más de un feligrés dispuesto a negar su inocencia. Además, el sacristán lo ha acusado dolosamente de traicionar su supuesta amistad y, aunque el vínculo aludido no haya sido más que una caricatura grotesca de la verdadera amistad, la acusación puede servir de pretexto para el martirio de un ser con las tendencias del sacerdote. Hitchcock no defiende en esta cinta al sacerdote católico: lo expone y nos muestra su martirio como una suerte de fetiche y un pretexto para evadir su conflicto interno (anunciado desde el inicio a través de las flechas).

En lo formal, Spoto destaca «la estructura admirable» de la cinta y la «impresionante labor fotográfica de Robert Burks con el blanco y negro», interesante además porque Hitchcock eligió para esta historia el blanco y negro —en un momento en que el color era novedad y garantizaba en cierto modo la taquilla— porque ese recurso le ayudaría a acentuar el acto moral del conflicto. Años más tarde volvería al blanco y negro (entonces aún más insólito) para filmar *Psicosis*. George Perry resalta la «atractiva secuencia en *flashback* que explica las relaciones entre M. Clift y A. Baxter».

Spoto concluye que el filme, «como un todo, ciertamente no es un fracaso. Es un ejercicio hitchcockiano menor en el examen de una vida sellada y regida por las fantasías, el análisis del juego de roles y una reflexión sobre el delicado balance necesario para obtener una vida espiritual saludable».

La cinta logró modestas recaudaciones y críticas poco entusiastas.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Camina en lo más alto de la escalera, en dirección contraria a la señalada por una flecha de «tránsito moral».

CRIMEN PERFECTO

(DIAL M FOR MURDER - 1953)

Producción Warner Brothers, First National, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Frederick Knott, basado en su obra teatral. *Fotografía* (en color y 3-D): Robert Burks. *Música*: Dimitri Tiomkin. *Edición*: Rudi Fehr. *Intérpretes*: Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), Anthony Dawson (capitán Swann Lesgate), John Williams (inspector Hubbard), Leo Britt, Patrick Allen, George Leigh, George Alderson, Robin Hughes. *Duración*: 105 minutos. // Rodada en los estudios Warner Brothers. Estrenada en 1954.

SINOPSIS: Tony Wendice, famoso ex tenista, vive cómodamente del dinero de su rica esposa, que mantiene relaciones amorosas con el joven escritor estadounidense Mark Halliday. Wendice sabe de esta relación y ha preparado con mucho cuidado un plan para no perder ni una sola de sus comodidades. Ha decidido matar a su esposa y para este fin entra en contacto con su antiguo condiscípulo Lesgate y le propone el asesinato de la mujer a cambio de guardar silencio sobre el pasado criminal del individuo. El plan es sencillo: él saldrá a cenar y llamará a la casa. Cuando su esposa acuda a contestar el teléfono, Lesgate la estrangulará para que la coartada de Wendice sea perfecta. El plan falla porque Margot hace saber a Lesgate su renuencia a ser estrangulada con ayuda de un par de tijeras que le clava en la espalda. Aunque el plan original ha fracasado, Wendice logra darle un giro inesperado y hace parecer que Lesgate chantajeaba a Margot por su relación con Halliday. En el juicio, la culpabilidad de la infiel esposa es aceptada por el público y el jurado. El inspector Hubbard, de Scotland Yard, sospecha y, ayudado por Halliday, tiende una elaborada trampa a Wendice. El truco funciona y Margot queda libre.

Para finalizar su contrato con Jack Warner, después del fracaso de *Yo confieso* (y después de abortar un proyecto basado en la novela *The Bramble Bush*, de Davis Duncan), Hitchcock decidió seguir su táctica de *run for cover*, o sea, «ir sobre seguro»: abocarse a un proyecto que garantizara el éxito y la recuperación económica. Para ello escogió la obra teatral *Dial M for Murder*, de Frederick Knott, que se había repre sentado con gran éxito en Nueva York.

Para el papel de Tony Wendice, el esposo, escogió al elegante inglés Ray Milland; para el papel de Mark Halliday, al prognata Roben Cummings; para el del inspector, a John Williams, uno de sus actores favoritos, con quien ya había trabajado en *El proceso Paradine*, en 1947. Williams había representado, además, el mismo papel en la obra de teatro, por lo que su *insigth* en el asunto podía ser una ventaja. Para el rol de Margot Wendice, Hitchcock hizo un hallazgo y colaboró por primera vez con quien quizá haya sido, junto con Ingrid Bergman, su actriz por excelencia: Grace

Kelly, encarnación del prototipo de la «rubia Hitchcock». Para lo que Enrique Alberich llama «una auténtica simbiosis artística y una de las más patentes demostraciones del talento de Hitchcock para dirigir actores —basta comparar la Grace Kelly que aparece en sus películas con la que es posible encontrar en el resto de su filmografía— versátil, convenientemente moldeable». Hitchcock construyó la imagen de Grace Kelly con mayor cuidado que la de ninguna otra actriz. En el transcurso de la cinta, el color, la textura del vestuario y el aspecto de la actriz reflejan los cambios significativos del personaje, lo humanizan y van destruyendo su inicial frivolidad. Este «desnudar» el alma ya lo había hecho *Hitch* en *El proceso Paradine* con Alida Valli y en *Náufragos* con Tallulah Bankhead. Pero la relación entre Kelly y Hitchcock fue ideal. El director trató de aplicar con ella su táctica terrorista, y en una ocasión, según el testimonio de la actriz:

> Había estado diciéndole a Ray Milland algunas cosas muy crudas, y me dijo: «¿Está usted impresionada, señorita Kelly?», y yo le respondí: «No, yo fui a una escuela religiosa para niñas, señor Hitchcock, ya oí todas esas cosas cuando tenía trece años». Y por supuesto, él adoraba ese tipo de respuestas.

En los años en que fue rodada *Crimen perfecto*, se encontraba en auge la 3-D o *Three D*, tercera dimensión, un truco que pretendía recuperar al público perdido por el crecimiento del mercado de la televisión. El proceso físico de la tercera dimensión ya existía desde el siglo XIX y en 1915 Edwin S. Porter y William E. Waddel estrenaban en Nueva York una película totalmente rodada con el proceso, a través del cual se filma y proyecta una doble imagen mínimamente «desfasada» para que el espectador perciba una imagen con el ojo izquierdo y otra con el derecho, provocando la ilusión de «profundidad». El sistema usaba originalmente una lente roja y una verde, puesto que las películas eran en blanco y negro. Más tarde se incorporó el sistema de «lentes polarizados» para las cintas en color. La cinta de Hitchcock llegó en el momento en que la moda «estaba pasando», por lo que no fue difundida sino en su forma «plana». La Warner, que ya había usado este proceso en la magnífica cinta *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, 1953) de André de Toth, disponía de un equipo técnico capaz, pero esto no privó de dificultades a Hitchcock: la cámara no era precisamente ligera y en el montaje de las escenas hubo que enfatizar el movimiento de actores para que los objetos o los rostros «vinieran a cámara» cuando fuera necesario. Además, el sistema de lentes no permitía un gran *close up* al dedo de Ray Milland marcando en el disco el número de su casa (los teléfonos norteamericanos tienen, además de números, letras, más difíciles de recordar formando palabras cortas, de ahí el nombre de la cinta). Para lograr este plano, se mandó construir un teléfono y un dedo gigantescos. *Hitch* ya había usado este recurso con fines técnicos en *Recuerda*, cuando mandó hacer una pistola y una mano inmensas para mantener con ellas a Ingrid Bergman «en foco» sin perder la

característica «difuminación» que entonces se concedía al rostro de las actrices. Hitchcock, siempre atrevido y dispuesto a experimentar técnicas y trucajes nuevos (*Schüfftan process*, retroproyección, pantalla azul, etcétera), se ganó el título de «el más experimental de los cineastas académicos» y se adaptó con facilidad a un proceso en el que otros habían encontrado «limitaciones creativas». Hal Morgan y Dan Symmes afirman que *Crimen perfecto* contiene:

> Extraordinarios ejemplos de virtuosismo en tercera dimensión […]. El considerable uso de retroproyección que Hitchcock usó para recortar costos. La pantalla de retroproyección era evitada en la mayoría de los filmes en 3-D, pues era fácilmente detectada por el espectador, pero en *Crimen perfecto* la fusión de elementos visuales resultó tan bien que la pantalla no molestaba en absoluto. Al ser vista en 2-D (como un filme normal), estos planos tan inventivos y bien ejecutados no se pueden apreciar.

Quizá la secuencia en la que se adivina más claramente la intención de usar la tercera dimensión con fines dramáticos es cuando Margot es obligada por el asesino a tenderse sobre una mesa (en lo que Hitchcock intentaba volver una parodia del acto sexual mientras la estrangula). Margot estira la mano buscando con qué defenderse. La mano, frenética, avanza hacia cámara y toma unas brillantes tijeras (el plano hubo de repetirse hasta que el brillo metálico dejó satisfecho a Hitchcock, que afirmaba que «unas tijeras sin brillo son como unos espárragos sin aderezo»). Las tijeras se hunden en la espalda de Lesgate que «salta en el aire» con los brazos abiertos en cruz «como un Cristo cuyo sacrificio no salvará a nadie», dice Simsolo. Entonces el cuerpo se desploma hacia nosotros y sobre las tijeras, que se hunden aún más en la espalda. Para este plano se hizo abrir un agujero en el suelo para que la cámara estuviera justamente al ras, creando una perspectiva aún más forzada.

Con seguridad es este creativo uso de los recursos fílmicos lo que lleva al crítico Freddy Bauche a afirmar que «Hitchcock ha filmado una obra de teatro. Sin embargo, a pesar del abundante diálogo y los pocos efectos cinematográficos, no tenemos nunca la impresión de ver teatro filmado. Al contrario, es un cine muy puro». Hitchcock optó por no «ventilar la obra», o sea, sacarla de un solo set, pues sabía que, de hacerlo, el asunto perdería la sensación de «encierro», que era una de sus cualidades inherentes, e incluso, según dijo a Truffaut, enfatizó el aspecto teatral del asunto. En un artículo acerca del filme, Peter Bordonaro resalta las diferencias entre este y la obra teatral, afirmando que, aunque «en apariencia ambos trabajos son esencialmente los mismos, un cuidadoso examen del filme y de la obra teatral, revelará que el director hizo numerosos cambios», tanto de orden visual como temático, «que incluyen sutiles alteraciones en el personaje de Knott y en el acomodo del diálogo para expresar el interés de Hitchcock hacia la naturaleza de las relaciones humanas y la sexualidad en general». Respecto al manejo de personajes, Simsolo

comenta que existe en ellos «una inversión de roles. El jugador de tenis tiene la apariencia de un escritor y el escritor tiene tipo atlético. El deportista organizará una intriga […] que el escritor será incapaz de resolver, y quedará en ridículo hasta el final». Es de destacar también la inversión del rol sexual en la escena del «coito mortal». Es Grace Kelly quien «penetra» a su agresor, causándole la muerte.

Bordonaro nos aclara que en la obra original «el *affaire* ha terminado y el matrimonio de Margot es ahora feliz», ella «está tratando de dejar atrás su pasado, y el plan para asesinarla la vuelve una víctima inocente, en tanto que en el filme no es así». Con esto, afirma, «Margot permanece (a nuestros ojos) continuamente culpable». Señala, además, que el personaje de Tony es mucho más sofisticado, haciendo que «su plan para el asesinato (por el que no habremos de dar crédito a Knott) se vuelva la planificación de un crimen perfecto, un trabajo artístico».

«El *casting* —continúa Bordonaro— cobra aquí importancia crucial. Grace Kelly es una mujer extremadamente bella» que matiza el móvil criminal de Tony (en la obra era estrictamente económico) haciéndolo adquirir tintes de venganza celosa. Hitchcock sugiere en el personaje de Tony una impotencia sexual, acentuada por la edad de Ray Milland comparada con la del prognata Cummings. El personaje de Margot, apunta Simsolo, es el de «un cuerpo sin alma ni espíritu. Su interés por los famosos define bien su carácter ridículo». El contraste físico provoca que el público adquiera en escenas claves una ambivalencia moral, derivada de sus propios sentimientos de culpa y compasión hacia el «cornudo» más viejo y en desventaja económica, contra la pareja joven y en plenitud; Hitchcock acentúa esto y le concede a Tony un tiempo privilegiado en pantalla, planteando la situación generadora de suspense en la secuencia del crimen a partir de Tony, que lo transforma en pivote emocional. Por si fuera poco, Cummings vuelve a Mark un torpe entrometido y carente de talento, con quien solo se simpatiza por convención y por sus «buenas intenciones». Esto no es así en la obra teatral, donde Mark es un hombre «agudo» y digno de admiración. Todo esto cataliza si nos damos cuenta de que además de la reacción del inspector, el foco de atención hacia el final es la actitud serena con que Tony toma la noticia de que ha sido descubierto. «Volviéndose de nuevo —dice Bordonaro— el hombre encantador que hemos visto en el filme» y ofreciéndoles a sus antagonistas, incluida su escandalizada esposa, una bebida.

La cinta es un ejercicio sencillo y pulcro, pero no por ello menos importante. En palabras de Truffaut: «Es una de las cintas que veo una y otra vez. Y me gusta más cada vez que la veo».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En una fotografía de grupo que Ray Milland muestra a Dawson.

Para el papel de Margot Wendice, protagonista femenina de *Crimen perfecto* (1954), Hitchcock realizaría uno de sus más felices hallazgos: fue su primera colaboración con Grace Kelly (en la imagen)

LA VENTANA INDISCRETA

(REAR WINDOW - 1953)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes, basado en el cuento corto de Cornell Woolrich. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Supervisor de efectos especiales*: John P. Fulton. *Música*: Franz Waxman. *Edición*: George Tomasin. *Vestuario*: Edith Head. *Intérpretes*: James Stewart (L. B. Jefferies), Grace Kelly (Lisa Carol Fremont), Thelma Ritter (Stella), Wendell Corey (Tom Doyle), Raymond Buff (Lars Thorwald), Irene Winston (señora Thorwald), Judith Evelyn (señorita *Corazón Solitario*), Ross Bagdasarian (el compositor), Georgina Darcy (señorita *Torso*), Jesslyn Fax (señorita escultora), Sara Berner, Frank Cady, Rand Harper, Havis Davenport, Anthony Warde. *Duración*: 112 minutos. // Rodada en los estudios Paramount. Estrenada en 1954.

SINOPSIS: L. B. Jefferies, reportero gráfico y soltero empedernido, se halla en reposo, con una pierna quebrada, en el interior de su apartamento en Greenwich Village. Sus únicas visitantes son Stella, enfermera de fuerte temperamento, y Lisa Carol Fremont, jovencita de alta sociedad que tiene como meta llevarlo al altar. Jefferies mata el tiempo espiando a los vecinos, cuya vida puede observar a través de su ventana trasera. Así los empieza a bautizar con apodos derivados de sus distintas actividades: la señorita *Torso*, la señorita *Corazón Solitario*, el compositor, etcétera. Su atención se posa en Lars Thorwald, quien pelea violentamente con su esposa. Jefferies empieza a sospechar que Thorwald ha asesinado a su mujer y por ello pide la ayuda de su amigo el detective Tom Doyle. La evidencia resulta insuficiente y es entonces cuando decide indagar el asunto ayudado solo por Lisa, que entra en el apartamento cuando Thorwald no está y descubre el anillo de matrimonio de la mujer. Lisa es descubierta por Thorwald pero Doyle llega a tiempo de evitar un problema mayor. Jefferies recibe en su apartamento la visita de Thorwald, furioso, quien, antes de ser arrestado, lo arroja por la ventana. Jefferies se rompe la otra pierna y su estado de reposo continúa. Ahora es cuidado por Lisa; la boda parece inminente.

Grace Kelly dijo que durante el rodaje de *Crimen perfecto* Hitchcock solo podía calmarse «porque ya estaba planeando su siguiente película, *La ventana indiscreta*. Se sentaba y hablaba de ella todo el tiempo […] estaba muy entusiasmado mientras describía todos los detalles de un fabuloso escenario».

Esta cinta (junto con *La soga*, *Vértigo* y *El hombre que sabía demasiado*) solo se reestreno después de la muerte de Hitchcock, por complicados pleitos legales en los que se disputaban los derechos de la obra de Cornell Woolrich (en el caso de las otras cintas, lo que se esperaba era que los derechos revirtieran en el propio Hitchcock), eso impedía la exhibición del filme hasta que el asunto legal quedara arreglado.

La «crueldad» en la adaptación de Hitchcock de *La ventana indiscreta* enriqueció

e hizo más terrible el cuento de Woolrich. Para los papeles principales, *Hitch* consiguió a James Stewart (que pidió un porcentaje de la película como parte de su salario), a Raymond Buff, cuyo enorme cuerpo y el uso que de él hizo infunde «a larga distancia», desde el otro lado del patio, sentimientos de agobio y de vulnerabilidad ante un enemigo verdaderamente formidable.

Hitch volvió a trabajar con Grace Kelly, a quien prestó una atención obsesiva, cuidando minuciosamente su aspecto, buscando la perfección. Según Spoto, «Edith Head recordaba que [Hitchcock] era extremadamente preciso en la preparación de las ropas que la actriz habría de usar. "Cada vestuario estaba ya indicado cuando él me enviaba el guión […] había una razón para cada color, para cada estilo"». Thelma Ritter llena de vida el papel de Stella, la ayudante habladora («conciencia crítica» del protagonista Jefferies). Sobre su trabajo con Hitchcock, diría Ritter: «Si a Hitchcock le gusta lo que haces, no te dice nada. Si no le gusta, parece que va a vomitar».

«La construcción del filme —dice Truffaut— es muy parecida a la composición musical: varios temas se entremezclan en perfecto contrapunto entre sí —matrimonio, suicidio, degradación y muerte— y todos ellos bañados en refinado erotismo». Jean Douchet encuentra que Jefferies es como un espectador de cine, y cada apartamento del conjunto que observa es la proyección de sus propios deseos. Robin Wood afirma que cada ventana refleja los problemas de Jefferies, «de suerte que estos son desentrañados a través de su implicación» en la situación de sus vecinos. Wood ejemplifica cómo «Jefferies considera a Lisa un estorbo, y su relación con ella como una amenaza para su libertad, su irresponsabilidad. Ve en el apartamento de enfrente un hombre abrumado por una esposa regañona e inválida. Al propio Jefferies le gustaría —como a Thorwald— deshacerse de Lisa; y deduce […] que el hombre ha asesinado a su esposa y se está deshaciendo del cadáver».

Más adelante Wood agrega que todos los cuadros representados por los vecinos «pueden tomarse como representaciones de posibilidades que tienen ante sí Jefferies y Lisa. Las dificultades de las relaciones humanas, el horror que puede ser el matrimonio y el horror comparable de la soltería frustrada». El problema que viven juntos Lisa y Jefferies ejercerá un valor terapéutico en su relación y los hará aceptarse mutuamente, pero, recuerda Spoto, «Lisa y Jefferies podrán fácilmente volverse como los otros vecinos. Encarnando, cualquiera de ellos, el futuro, completamente solo». De todas las teorías planteadas, es esta última la que tiene fundamentos más reales y plausibles, si tomamos en cuenta las diferencias y similitudes entre el cuento de Woolrich y la cinta de Hitchcock. Para empezar, basta darnos cuenta de que el cuento dura aproximadamente 40 páginas y es casi en su totalidad descriptivo y lineal. Esto daría en pantalla un resultado aproximado de media hora de película. La narración en primera persona de Woolrich permite que muchos detalles, conjeturas y pensamientos de Jefferies sean expresados en un espacio mínimo. En el cuento, el personaje solo es ayudado por su amigo Sam, que escucha su teoría, revisa el apartamento y anula así el suspenso creado por la desventaja del enfrentamiento entre

Grace Kelly y Raymond Burr. Comparando ambas ficciones es casi un juego de niños imaginar cómo *Hitch* fue adaptando, paso a paso, el cuento de Woolrich; puede uno oír las piezas cayendo en la mente de *Hitch: cluck-clack*. La distancia que Jefferies (y la cámara con él) mantendrá con los otros apartamentos queda clara desde la frase inicial de Woolrich: «No sabía sus nombres. Ni siquiera los conocía de vista, hablando estrictamente, puesto que sus caras eran muy pequeñas a la distancia como para tener rasgos identificables». De esta misma frase puede deducirse por qué a los personajes de la cinta no se les llama por su nombre, sino por apodos relacionados con su apariencia. Esto lo ha visto bien Robin Wood. Aunque en el cuento existen referencias a «los otros vecinos» y su descripción ocupa las dos primeras páginas, no son tan abundantes ni tan minuciosas como las pequeñas estampas de la película. *Hitch* plantea un pequeño drama, completo en su planteamiento y clímax, de cada uno de los vecinos (muchos de ellos no mencionados por Woolrich).

Conceder tiempo y espacio fílmico a esos asuntos secundarios prueba un interés deliberado de Hitchcock en esas viñetas que dan cuerpo a la historia, haciéndole de contrapunto. Los pequeños dramas son casi todos conflictos conyugales o amorosos (aun el de Thornwald); el tema aparente de la cinta es el del asesino, pero el contrapunto indica que la verdadera tesis de la cinta es una tesis sobre la pareja.

La diferencia más sustancial entre ambas obras, que termina por redondear la visión de Wood, es la inclusión de las figuras femeninas en la vida de Jefferies. Lisa no importa en el cuento, no existe del todo en él, porque el texto de Woolrich nada tiene que ver con una evolución sentimental o moral de Jefferies, que en el relato permanece inamovible, siempre cree haber hecho «lo correcto». Thelma existe en la cinta para expresar un contrapunto positivo con la relación Jefferies-Lisa y para «escuchar» los planes de Jefferies. Hubiera sido ridículo sostener durante la cinta una obsoleta voz en *off* («*Oh*, Dios, la ha matado, ¿qué voy a hacer? ¿Le avisaré a mi amigo Sam?…»). Thelma es una especie de benévola pero crítica figura materna. Pero es Lisa y su activo papel en la película la principal diferencia con el cuento, donde solo encontramos «pobres mujeres» (incluida la víctima, que no es para nada la arpía retratada por *Hitch*). Lisa, cuya vulnerabilidad suscita la identificación de los espectadores, es una mujer decidida a obtener lo que le interesa: L. B. Jefferies. La pareja evoluciona evidentemente a través de la historia y en esa evolución es determinante la secuencia en que Lisa hurga en el apartamento de Thorwald vista por Jefferies desde su apartamento. Ahí los papeles han cambiado. Ya es Jefferies el que valora a Lisa y sabe que la ama, teme por la mujer y se siente culpable de haberla puesto en peligro. Lisa le muestra, desde el apartamento de Thorwald, el anillo de matrimonio de la muerta, una pista importante en la historia de Woolrich (el misterio) y fundamental en la de Hitchcock (la pareja).

Es reconfortante, además, que Hitchcock haya reemplazado con la fresquísima Grace Kelly al personaje de Sam del libro original, un policía bueno casi inconcebible en la filmografía hitchcockiana. Spoto encuentra en *La ventana*

indiscreta una profunda reflexión sobre la responsabilidad (tema favorito de *Hitch*), y especialmente la responsabilidad de los «hombres de la cámara» (fotógrafos, cineastas, etcétera) hacia sus asuntos y los protagonistas de los mismos. Y es precisamente la inmoralidad de Jefferies (castigada con una caída y otra pierna rota) la que balancea el drama y permite entender a Thorwald también como una víctima del voyeurismo de su vecino; el crimen de Thorwald nos parece entonces provocado por una necesidad más genuina que el móvil de Jefferies (la ociosidad). Raymond Burr es un hombre corpulento, pero a la vez de aspecto inofensivo, desesperado, en tanto que Jeffries parece un «sano americano», tranquilo y despreocupado; el crimen de Thorwald es el de un hombre torturado, el de Jefferies es el de un burgués sin nada mejor que hacer. Otro momento muy importante del filme, y uno de los más terribles en la obra de Hitchcock, es la confrontación física entre Thorwald y Jefferies: ahí la reflexión sobre la responsabilidad de Jefferies (espectador o cineasta) adquiere connotaciones más oscuras y terribles. El momento funciona a la vez como cumbre dramática y como encarnación de una terrible fantasía: a Jefferies su lente (y a nosotros la pantalla-patio) lo separaba de aquel hombrecito que mataba a su mujer en aquella ventanita, pero ahora Thorwald es una inmensa sombra que ha cruzado la lente y la pantalla para plantarse en el interior de «nuestro» espacio —el de Jefferies— y cuestionar la moralidad del *voyeur*; se abalanza contra nosotros, desesperado, lleno de odio y resentimiento. ¿Por qué no lo hemos dejado en paz? Esa aterradora secuencia es la pesadilla del espectador-cineasta. Una suerte de fantasía grotesca en la que un personaje casi ficticio destroza las barreras en busca de su «autor», para matarlo. La sensación de dominio, de poder, que Jeffries y nosotros sentíamos, se transforma en la más completa invalidez; los roles se revierten y sobreviene el vértigo, la caída y la oscuridad.

«*La ventana indiscreta* es con seguridad la película técnicamente más hábil y más perfecta de Alfred Hitchcock», comenta André Bazin, y continúa: «Incluso la continuidad en la toma de vistas de *La soga* no había sido una proeza comparable a las múltiples dificultades técnicas aquí planteadas». Guillermo Cabrera Infante dijo que es «una cinta que es cine, sin dejar de mostrar esa reciente inclinación del maestro del *suspense* de encerrar a sus personajes en un ámbito reducido, haciéndolos hablar mucho y moverse poco».

Entre los experimentos técnicos de Hitchcock «en espacio cerrado» (*Náufragos, La soga, Crimen perfecto*) este es el más elegante y preciso; ahora, el confinamiento se ve como indeseable y no como un mero alarde estilístico. El «hablar mucho» que menciona Cabrera Infante se contrarresta con una impecable puesta en imágenes, y si no, basta recordar la maravillosa secuencia en que se descubre el perrito envenenado y todos acuden a la ventana para ver el dolor de la dueña. Todos excepto el causante de la muerte del perro, que se intuye a través de su ventana tan solo por la brasa de su cigarrillo. La inmovilidad nos parece requisito físico para completar el «cuadro cínico» del *voyeur* ocioso, no un obstáculo para el drama, y es en cambio una eficaz

generadora de suspense. La secuencia en que Grace Kelly hurga en el apartamento de Thorwald buscando pruebas, mientras el dueño de la casa está fuera, se plantea desde el punto de vista de Jefferies, apostado al otro lado del patio, y provoca en el público mayor impresión de suspense precisamente porque Jefferies no puede advertir a la mujer el peligro que corre sin descubrirla a la vez. Parece que observáramos un gran mapa o una pantalla de radar, mientras vemos a Thorwald volver a su apartamento (y en dirección a la heroína). La secuencia ilustra una de las reglas del suspense hitchcockiano: «El espectador sabe más que el personaje», está enterado de la amenaza, pero (y aquí volvemos al paralelo Jefferies-espectador, mundo-pantalla) no puede hacer nada; el drama está lejos de él.

Truffaut nos aclara que «la posibilidad de Hitchcock y su objetividad son más aparentes que reales. El tratamiento del asunto, la dirección, los sets, las actuaciones, los detalles y el tono poco usual incluye realismo, poesía, humor y macabro cuento de hadas».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Da cuerda a un reloj en el apartamento del compositor.

La ventana indiscreta (1953)

ATRAPA A UN LADRÓN

(TO CATCH A THIEF - 1955)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. *Fotografía* (en color y Vista Visión): Robert Burks. *Supervisor de efectos especiales*: John P. Fulton. *Efectos opacos*: Farciot Edouart. *Música*: Lynn Murray. *Edición*: George Tomasini. *Vestuario*: Edith Head. *Asistente de producción*: Herbert Coleman. *Fotografía*: Wallace Kelley. *Intérpretes*: Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Frances Stevens), Jessie Royce Landis (Jessie Stevens), John Williams (H. H. Hughson), Brigitte Auber (Danielle Foussard), Charles Vanel (Bertani), René Blancard (comisionado Lepic). *Duración*: 97 minutos. // Estrenada en 1955.

SINOPSIS: John Robie, famoso ex ladrón de joyas, se ha retirado de su peligroso negocio y vive pacíficamente en la Costa Azul de Francia. Una nueva ola de robos que reproducen exactamente el método de Robie hace sospechar de él a la policía. Robie conoce a Frances Stevens, ociosa millonaria norteamericana de viaje por Francia en busca de aventuras y emociones que encuentra encarnadas en el ex ladrón. Robie se deja admirar y se enreda con ella íntimamente mientras trata de encontrar al verdadero culpable de los robos ayudado por su amigo, el agente de seguros H. H. Hughson. Finalmente, el ladrón aparece: es una jovencita, Danielle Foussard, hija de un fallecido miembro de la resistencia francesa, colega de Robie. Danielle había aprendido los métodos de Robie, por quien sentía un profundo rencor porque lo culpaba de la muerte de su padre.

«Todo en esta broma privada […] evoca la vacación, la fantasía. La sátira permanece ácida, pero una vez obtenida su meta, se relaja en una sonrisa, no en una mueca». Este comentario de Rohmer y Chabrol describe exactamente la sensación relajada y festiva que produce la cinta más espontánea de Hitchcock desde *Inocencia y juventud*, y una de las pocas en que explora un sentido del humor más adulto, de doble sentido que, sorprendentemente, no provocó la censura del filme en tiempos de un Hollywood puritano.

Spoto resalta el uso de las joyas como indicadores de «algo más profundo» y Truffaut nos dice que «a pesar de las apariencias, una vez más, Hitchcock permanece fiel a sus temas perennes: intercambiabilidad, el crimen revertido e identificación moral y casi física de dos seres humanos» (Danielle y Robie). Pero es casi imposible proponer un análisis «serio» de esta cinta (igual que *Inocencia y juventud*) sin sentirlo como imposición, más que como una verdadera necesidad crítica. *Atrapa a un ladrón* exige ser tomada con la intención liviana y fresca con la que fue hecha, aunque en el cómo fue hecha encontramos a un Hitchcock tan preciso en su narrativa como siempre.

El crítico Tim Lucas afirma que durante la secuencia en que Cary Grant y Grace Kelly son perseguidos por un coche policial y «en un momento clave, él [Grant] pregunta retóricamente: “La policía, ¿siguiéndome a mí?”. Kelly entonces se dirige a él por su nombre: “Sí, a ti John Robie ¡el gato!”». Lucas declara haber notado «una extraña mancha o decoloración» que dura un instante «durante el plano medio de la cara perpleja de Grant». Más tarde y después de una investigación más detallada, esta «mancha» resulta ser una imagen subliminal del gato negro mascota de Grant. Este dato lo puede comprobar el lector viendo la copia en vídeo de la cinta. Por lo demás, esta es la primera ocasión que este comentario se recoge en un libro.

La profundidad de la cinta queda bien definida en una anécdota consignada por Spoto:

> John Michael Hayes recuerda que durante el rodaje de la persecución por los tejados, Hitchcock lo llamó a lo alto del andamiaje. «Míralos allá abajo», le dijo el director a su guionista, «piensan que discutimos algo importante y profundo. Pero yo solo quería averiguar si tienes tanto temor a las alturas como yo».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Sentado cerca de Cary Grant y de una jaula de aves.

Escena de *Atrapa a un ladrón* (1955), una «broma privada», en opinión de Rohmer y Chabrol. Fue protagonizada por Cary Grant —que encarna a un famoso ex ladrón de joyas— y Grace Kelly —en el papel de la joven milionaria Frances Stevens

PERO… ¿QUIÉN MATÓ A HARRY?

(THE TROUBLE WITH HARRY - 1954)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Herbert Coleman. *Guión*: John Michael Hayes, basado en la novela *The Trouble With Harry*, de J. Trevor Story. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Música*: Bernard Herrmann. *Edición*: Alma Macrorie. *Vestuario*: Edith Head. *Intérpretes*: Edmund Gwenn (capitán Albert Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe), Shirley MacLaine (Jennifer Rogers), Mildred Natwick (señorita Gravely), Mildred Dunnock (señora Wiggs), Jerry Mathers (Arnie Rogers), Royal Dano (Calvin Wiggs), Parker Fennelly (millonario), Philip Truex (Harry). *Duración*: 99 minutos. // Rodada en los estudios Paramount. Estrenada en 1955.

SINOPSIS: Otoño en las idílicas montañas de Vermont. Un niño, Arnie Rogers, se topa con el cadáver de un hombre mientras juega. Jennifer, madre de Arnie, cree ser responsable de la muerte de Harry, el cadáver en cuestión. También se sienten culpables el capitán Albert Wiles, la señorita Gravely y un hombrecillo miope, doctor de la comunidad. Sam Marlowe, un joven pintor abstracto, trata de ordenar la situación. El cadáver es enterrado y desenterrado varias veces. Jennifer revela la verdadera naturaleza del difunto (su ex esposo), quien había sido una especie de salvaje alcohólico. La presencia del muerto, siempre tomada con ligereza, parece reactivar la vida de Vermont dormido; se utiliza como pretexto para citas románticas y reuniones informales; el pintor decide pintarlo en un lienzo y Arnie explota el potencial económico de la situación chantajeando a su madre a cambio de guardar silencio sobre el asunto. El *sheriff* local está seguro de que algo extraño ocurre en su región, aunque no puede definir qué. Mientras tanto el cadáver de Harry es escondido en los sitios más insólitos, desde la bañera hasta el *closet*. El doctor determina que las causas de la muerte fueron puramente naturales. El grupo de los presuntos culpables, ante esta información, conviene en reiniciar el asunto que tanta animación les ha traído, ahora sin culpas: Arnie «descubrirá» de nuevo el cadáver y las cosas seguirán su curso normal. Jennifer y el pintor quedan comprometidos en matrimonio.

En *Pero… ¿Quién mató a Harry?* Hitchcock coopera por tercera vez con el joven guionista John Michael Hayes. En la colaboración con Hayes regresa un ligero sentido del humor que parecía haberse ausentado de la obra del realizador durante su periodo de filmes sobre «sombra y ausencia» (*Sospecha*, *La sombra de una duda* y *Extraños en un tren*). En Hayes encuentra Hitchcock un compañero de juego dispuesto a una irreverencia más sana, ligera y adulta a la vez. Sus guiones resultan tan vivos como el technicolor con que se filmaron. Desgraciadamente, la colaboración de Hayes-Hitchcock llegó a su fin después del cuarto filme (*El hombre que sabía demasiado*).

Edmund Gwenn (*Juego sucio, The Skin Game*, 1931), en el papel del capitán, vuelve a trabajar con Hitchcock, que también propicia un estupendo debut a Shirley MacLaine, radiante y fresca como nunca en su carrera. Jerry Mathers, el niño, es también una acertada elección y su simpatía está bien controlada (Mathers era la estrella de su propio programa de televisión *Leave it to Beaver*, como prototipo del higadito gringo).

Hitchcock afirmaba que *Pero… ¿Quién mató a Harry?* fue realizada con un sentido del humor británico (el mismo de sus series de televisión), basado muy principalmente en la risa por contraste (generalmente, una situación absurda y caótica es afrontada por el impasible y cotidiano *gentleman* del té de las cinco). *Hitch* dijo alguna vez que «ante la lógica del absurdo, se opta por la absurdidad de la lógica».

El sentimiento que caracteriza *Pero… ¿Quién mató a Harry?* es equivalente al del «episodio de la niña perdida en *El fantasma de la libertad* y el teatro de Ionesco»; en ambos casos el móvil, el resorte de la situación, es a la vez lo que menos importa. Harry, el cadáver, será tratado como una suerte de bulto estorboso, que desentona en el colorido paisaje de Vermont «como una mancha de sangre en medio del agua cristalina», según palabras de Hitchcock. El color de los bosques sirve de contrapunto a un negrísimo sentido del humor. «El otoño puede ser bello, pero el otoño anuncia la muerte anual de la naturaleza», dice Spoto. La comprensión del drama, o más bien dicho, su ausencia, es necesaria para aproximarnos al absurdo cotidiano. Lo increíble es lo natural de la franqueza, de la falta de temor moral y de respeto a la figura de la autoridad (el cadáver de Harry es tomado por su propio hijo Arnie con bastante ligereza), a las instituciones (el policía del pueblo es bastante tonto) y a los «asuntos más profundos», como el sexo y la muerte. Spoto afirma que el filme parece «recomendar que tomemos el sexo y la muerte con una perspectiva menos dramática»; resalta después la situación dramática creada por los dobles sentidos y las insinuaciones sexuales entre el pintor y la reciente viuda, y concluye que en el filme «el sexo y la muerte son aceptados tal como las estaciones del año». La cinta fue un fracaso en Estados Unidos, pero permaneció en exhibición seis meses en Francia, donde ganó estatus de «película de culto».

Dice Spoto que algunos críticos franceses han permitido que nuestras «pobres y oscuras mentezuelas» se iluminen haciendo un paralelo entre las «resurrecciones» de Harry y la resurrección de Cristo (¡Ah!, claro, Hitchcock era católico… ¿Cómo no lo notó antes?):

> Para ellos el dibujo que hace Sam del cadáver, evoca un Cristo de Rouault […] [y] exageran la importancia de la frase del capitán Wiles y la señorita Gravely, cuando dicen que hay que enterrar a Harry con apresurada reverencia, viendo en esta y otras frases similares, reflejos del relato que el Nuevo Testamento hace del entierro de Cristo.

Esa teoría, muy propia de alguien que quiera impresionar a una chica en el café, no tiene bases más firmes que las ya mencionadas y, al interpretar la cinta como una parábola cristiana, tales criticazos evitan ver la profunda y gozosa ambigüedad que caracteriza a la película y anula cualquier posible relación, «seria» o no, con el oscuro sentimiento católico. La aparición de ese Cristo en la moral de *Pero… ¿Quién mató a Harry?* se justificaría tan solo para volver a ser enterrado. Para buscar su olvido y volver la cara a la vida.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Caminando por detrás del coche del millonario coleccionista.

Pero… ¿Quién mató a Harry? (1955), fue el resultado de la afortunada colaboración entre Hitchcock y el guionista John Michael Hayes

EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO

(THE MAN WHO KNEW TOO MUCH - 1955)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Herbert Coleman. *Guión*: John Michael Hayes y Angus McPhail, basado en una historia de Charles Bennett y D. B. Wyndham-Lewis. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Supervisor de efectos especiales*: John P. Fulton. *Música*: Bernard Herrmann; «Storm Cloud Cantata» de Arthur Benjamin y D. B. Wyndham-Lewis. *Canciones*: *Whatever Will Be* y *We'll Love Again*, de Jay Livingston y Ray Evans. *Edición*: George Tomasini. *Vestuario*: Edith Head. *Intérpretes*: James Stewart (doctor Ben MacKenna), Doris Day (Jo), Christopher Olsen (Hank), Bernard Miles (señor Drayton), Brenda de Banzie (señora Drayton), Reggie Nalder (Rien, el asesino), Daniel Gélin (Louis Bernard), Ralph Truman, Mogens Wieth, Hilary Brooke, Carolyn Jones, Alan Mowbray, Richard Wattis, Alix Talton. *Duración*: 119 minutos. // Rodada en 1955 en Marruecos, Londres y en los estudios Paramount. Estrenada en 1956.

SINOPSIS: Una orquesta toca la *Cantata de nubes de tormenta*; al terminar un hombre hace sonar los platillos y un letrero dice: «De un golpe sencillo de címbalos y de cómo estremeció las vidas de una familia americana». Inmediatamente asistimos a la dicha familiar de los MacKenna: el doctor Ben, su esposa Jo, famosa ex cantante, y Hank, su hijito, detestablemente simpático y vivaz; típicos norteamericanos bobalicones de vacaciones en Marruecos, tal como estarían de vacaciones en Las Vegas. Por accidente, el niño arranca el velo de una mujer árabe, cuyo marido se irrita y arma revuelo entre los pasajeros del autobús en que viajan. Un francés, Louis Bernard, entra al rescate y después hace una serie de preguntas a los MacKenna. Lo inquisitivo del hombre y el hecho de verlo después hablar de manera amistosa con el esposo de la mujer aparentemente ofendida, intriga y molesta a Jo, que tiene después la sensación de ser vigilada en el hotel por una pareja mayor. Esa noche se preparan para cenar con Bernard y Jo canturrea *Whatever Will Be* junto con su repulsivo hijo. Llama a la puerta un misterioso hombre que pone nervioso a Bernard. El francés se disculpa y cancela la cena. Los MacKenna siguen con el plan por su cuenta. Durante la cena vuelven a encontrarse con la pareja mayor, que se presentan como señor y señora Drayton y se les unen a la mesa. Entra al restaurante Louis Bernard acompañado de una pelirroja y despierta indignación en los MacKenna, que se sienten rechazados. Al día siguiente, los MacKenna y los Drayton, de compras en el mercado, ven cómo la policía persigue a un árabe, misteriosamente apuñalado durante la persecución entre la multitud, que viene a morir en brazos de Ben MacKenna. La pintura de la cara del presunto árabe se embarra en las manos del doctor MacKenna: la víctima resulta ser Louis Bernard disfrazado, quien, con su último aliento, le confiesa los planes de un asesinato político a cometerse en Londres y le pide que busquen a «Ambrose Chapel». Los Drayton, que son parte del complot, secuestran al pequeño renacuajo para asegurar el silencio de los MacKenna, que

viajan a Londres. Ahí, Ben va a la tienda de Ambrose Chapel, taxidermista, y ofrece dinero a cambio del retorno de su hijo, pero todo parece indicar que se trata de un error. Jo, detenida en el hotel por unos visitantes inoportunos, decide indagar por su cuenta y descubre que «Ambrose Chapel» no es un nombre propio, sino el de una capilla (Chapel) en la calle Ambrose. Se encuentra allí con Ben y mientras ella va a llamar a la policía, él trata de rescatar al infante (*¡pugh!*) solo para ser noqueado. En la capilla somos testigos del «ensayo del crimen» que será cometido en un concierto en el Albert Hall y requiere una cuidadosa *mise en scène* para hacer coincidir el sonido del disparo con el choque de los címbalos. Jo busca ayuda de Scotland Yard, pero no le prestan suficiente atención por ser el día del concierto en el Albert Hall, al que asistirá un importante diplomático. Jo va allí buscando ayuda y comprende que es el sitio del atentado. Llega Ben y juntos evitan el asesinato. Los secuestradores esconden al engendro en la embajada, pues la cabeza del plan es el embajador mismo. Los MacKenna descubren que su hijo está en el interior de la embajada y, de paso, se enteran también del significado de la «inmunidad diplomática», motivo por el que Scotland Yard no puede intervenir. Logran ser invitados a la recepción que se ofrecerá allí ese mismo día. Durante la fiesta, Jo empieza a cantar *Whatever Will Be*. El aborto escucha los aullidos de su madre y, con autorización de la señora Drayton, que se ha encariñado con él (¡!), responde silbando la canción. Eso guía a Ben hacia su niño, y finalmente, lo rescata. La familia vuelve al hotel, donde siguen siendo esperados por sus visitantes de horas antes.

El hombre que sabía demasiado es considerada «sorprendente», de modo unánime, por su calidad de *remake*, única en la obra de Hitchcock. Si bien Hitchcock tendía constantemente a «canibalizar» su obra anterior para pulir su estilo, el hecho de que haya emprendido la puesta al día de una de sus obras inglesas menos aceptadas por la crítica (*The Man Who Knew Too Much*), no deja de extrañar. Los motivos que pueden suponerse son tan raros como se quiera o tan banales como los anuncia Hitchcock; arguyó que «quería usarla como vehículo para James Stewart», que aprovechó los derechos de la obra que seguían en su poder, que la cinta anterior era una de sus favoritas y que casi no había sido conocida en América.

En los comentarios a la versión anterior ya he apuntado algunas secuencias e ideas que desaparecen por completo en este *remake*. Es de destacar en la nueva versión el excelente trabajo que el guionista Michael Hayes hace con los personajes para dar mayor dimensión tanto a protagonistas como antagonistas. Esta cinta marcó el fin de la afortunada relación Hayes-Hitchcock. Según Hayes, Hitchcock le impuso en Londres la colaboración de Angus McPhail, que era «un alcohólico empedernido y estaba al borde del *delirium tremens*. Todo lo que podía hacer era permanecer sentado por ahí, temblando por su enfermedad», y explotó cuando Hitchcock propuso incluir el nombre de McPhail como coguionista. El caso fue a dar al sindicato de escritores y fue ganado por Hayes. Hitchcock, resentido, buscó aún la colaboración de Hayes en

su siguiente proyecto, aunque las intenciones económicas diferían un poco: Hayes quería un aumento de sueldo, Hitchcock quería el trabajo gratis.

En el papel principal del filme Hitchcock volvió a colaborar con Jimmy Stewart, que una vez más se interpretaba a sí mismo: el norteamericano clasemediero «por excelencia». Su perfecta contraparte la encontró en «la pecosita de a la vuelta», Doris Day (que tenía pánico a viajar), y resultó más que adecuada para dar dimensión al personaje de la madre con una magnífica actuación. John Russell Taylor pone como ejemplo el momento en que Day se entera del secuestro de su hijo y «estalla en un lloriqueo convulsivo, que no estaba indicado en el guión. *Hitch* paró todo y fue a preguntarle por qué hacía aquello. "Bueno —dijo ella— mi hijo ha sido secuestrado y no sé si lo volveré a ver vivo nunca, y tengo que pretender tranquilidad mientras tanto. Por supuesto que estoy llorando"», y Hitchcock, muy satisfecho, volvió a sus labores como si no hubiera contemplado ese interesante ángulo en lo que para él era un asunto estrictamente visual. Day aportó a Hitchcock otros sutiles matices del personaje: la relación entre la pareja estadounidense y el espía francés adquiere un tinte de celos y de triángulo, mucho más real y profundo que en la primera versión. Stewart siente celos del francés (que disfraza de enojo por la «informalidad» del otro) en la escena del restaurante y Day siente celos del francés, que «los [la] ha dejado plantados […]» para ir a cenar con una (otra) mujer. Incluso en el primer encuentro de los tres personajes, ella parece más inquieta por la posibilidad de intimar con ese hombre atractivo que por su seguridad personal. Day soportó los viajes a Marrakech y Londres y procuró que se dispensara un buen trato a los animales empleados en el rodaje, pero sucumbió ante el condimento de la comida extranjera y la frialdad que Hitchcock le dispensaba todo el tiempo. Se sinceró un día con él y le pidió que le aclarara el porqué de su disgusto con ella.

Hitchcock, sorprendido, le aclaró que su silencio se debía, precisamente, a que encontraba su desempeño enteramente satisfactorio y a que en realidad él estaba tan asustado como ella.

Donald Spoto opina que «todo el filme investigará el misterio de la vida familiar» por el cual «el niño se vuelve un eslabón cuya ausencia amenazará la estabilidad de sus padres, pero, a la vez, les permitirá descubrir la dependencia de uno al otro, al tratar de recuperarlo».

Una vez más estamos frente al tema del caos ocasional como terapia necesaria para restablecer el balance cotidiano, como en *Lo mejor es lo malo conocido* (*Rich and Strange*, 1932), *Matrimonio original*, *La sombra de una duda* y, evidentemente, como en la primera versión de esta cinta, el caos es atraído por actitudes irresponsables (las vacaciones, el deseo de nuevas cosas, la aventura) y está ligado al concepto de viaje interno/externo de descubrimiento. Sobre esos aspectos abunda Spoto haciendo notar que «como refugio de su aburrimiento, el niño camina por el pasillo». Aquí se origina el percance con la mujer árabe que acabará por relacionarlos con el espía francés. «Todo el filme —asegura Spoto— está formado por una serie de

interrupciones» en sus vidas. «Esa tarde son interrumpidos en el hotel por un hombre (será mostrado después como el asesino a sueldo) que se ha equivocado de puerta. Mientras cenan en el restaurante árabe, serán interrumpidos por los Drayton, que son "los personajes más complejos del filme"». Spoto abunda en ejemplos y concluye que estas interrupciones son importantes temáticamente en el filme, y exteriorizan la irracionalidad de un mundo hostil. «No tientes al destino —nos repite Hitchcock al invitar la emoción—. El destino traerá su propio caos».

De «la secuencia del café en Marruecos», dicen Rohmer y Chabrol:

> Hitchcock nos ofrece una demostración de comedia basada en «pura gestología»: Stewart sentado como un turco y comiendo de acuerdo con las costumbres locales —en otras palabras, sin cubiertos—, no sabe qué hacer con sus dedos y sus piernas largas […]. Hitchcock procede con una seguridad y una elegancia dignas de Chaplin, Keaton, Cukor o Hawks en sus grandes épocas.

Spoto encuentra que este gag tiene también base en el deseo de Hitchcock de usar las «buenas maneras» como ejemplo del «abismo entre realidad y apariencia». Es también en el restaurante donde las relaciones entre los personajes más importantes de la película se materializan al fin: Jo parece atraída por el francés, Ben se molesta por esto sin admitirlo (sin palabras) y los Drayton se introducen en la vida familiar de los americanos.

Aun cuando Guillermo *Caín* Cabrera Infante afirmó que el momento con el taxidermista (*Ambrosio Capilla*) es una de «las mejores escenas del filme», me inclino más hacia la opinión de Rohmer y Chabrol, que la describen como «una de las escenas más obviamente "gratuitas"». Ciertamente es una pena que esa pequeña escena, una especie de «comedia de errores» que alcanza un tono casi físico, supla aquella magnífica secuencia con el dentista, una de las mejores del primer filme, y una de las que más me hubiera agradado ver «puesta al día» por el maestro.

La razón de Hitchcock para hacer este *remake* queda clara en una respuesta que da a Truffaut: «Digamos que la primera versión es el trabajo de un talentoso *amateur* y la segunda fue hecha por un profesional». Hitchcock deseaba un perfecto ejercicio estilístico, o, en las palabras de Rohmer y Chabrol:

> Un acto de magia a veces esconde los alambres gracias a los que funciona y a veces los expone para que todos los podamos observar. […] [porque] al exhibimos el andamiaje de su construcción es en sí misma, de esta manera, es el andamiaje lo que el *auteur* nos invita a considerar.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Mira a los acróbatas en el mercado, junto con los

MacKenna.

Mi opinión personal sobre esta cinta se ve nublada por el insondable rechazo que siento hacia Doris Day (y su *Whatever Will Be*) y el mucílago que actúa como su hijo en la cinta. Prefiero, contra la opinión de Rohmer y Chabrol, a Nova Pilbeam con su apariencia de infanta onanista, sobre el «simpático y perspicaz» *snot* («moco») de esta versión.

El hombre que sabía demasiado (1955)

FALSO CULPABLE

(THE WRONG MAN - 1956)

Producción Warner Brothers First National, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Herbert Coleman. *Guión*: Maxwell Anderson y Angus McPhail, basado en una historia de M. Anderson, *The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero*. *Fotografía* (en blanco y negro): Robert Burks. *Música*: Bernard Herrmann. *Edición*: George Tomasini. *Intérpretes*: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (Frank O'Connor), Esther Minciotti (señora Balestrero), Harold J. Stone (teniente Bowers), John Heldabrandt (Tomasini), Doreen Lang (señora James), Laurinda Barrett (Constance Willis), Norma Connolly (Betty Todd), Lola D'Annunzio (Olga Conforti), Nehemiah Persoff (Gene Conforti), Robert Essen (Gregory Balestrero), Kippy Campbell (Robert Balestrero) Dayton Lummis (juez), Charles Cooper (detective Matthews) Peggy Webber (señorita Dennerly), Richard Robibins (Daniel). *Duración*: 105 minutos. // Rodada en 1956 en la ciudad de Nueva York y en los estudios Warner Brothers. Estrenada en 1956.

SINOPSIS: Christopher Emmanuel Balestrero, que toca el bajo en el Stork Club, decide, por necesidades económicas, pedir un préstamo con base en la póliza de seguro de su esposa. Al día siguiente va a la oficina aseguradora y ahí empieza a ser visto con sospecha por los empleados, que creen ver en él a un hombre que los asaltó poco tiempo antes. Al llegar a su casa, la policía lo espera para arrestarlo por esas sospechas. La policía corrobora la identificación positiva de Balestrero por parte de comerciantes recientemente asaltados, con la comparación de su escritura, que resulta tener un asombroso parecido con la del asaltante. Balestrero empieza a sufrir todas y cada una de las humillaciones del proceso policiaco. Su cuñado consigue el dinero necesario para sacarlo bajo fianza, pero las cosas empeoran cuando sus dos únicos testigos mueren sin poder clarificar su inocencia o darle una coartada y cuando se hace evidente que su nerviosa esposa ha sufrido un colapso mental, y ha sido necesario internarla en una clínica de reposo. El juicio de Balestrero avanza rápido hacia un veredicto que parece inevitable, pero que por fortuna es pospuesto por irregularidades en la corte. Balestrero reza a una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, siguiendo el consejo de su madre. Inmediatamente, el verdadero asaltante es capturado cuando intenta robar una pequeña tienda de abarrotes. Balestrero queda libre, pero su esposa continúa internada. Por una información de los créditos nos enteramos que dos meses después ella también logró salir completamente restablecida.

François Truffaut recuerda que por el año 1955, en su primera entrevista con Alfred Hitchcock, acompañado por Chabrol, este les comentó «un filme ideal, hecho para el placer propio, que sería proyectado en la sala de uno de la misma manera que alguien cuelga una hermosa pintura». Truffaut le preguntó entonces: «¿Ese filme sería más

parecido a *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) o a *Yo confieso*?», y Hitchcock contestó: «Oh, a *Yo confieso*», y les narró la anécdota que habría de convertirse en *El hombre equivocado*.

Hollywood tiene la costumbre de adquirir anticipadamente los derechos fílmicos no solo de novelas, cuentos cortos, obras de teatro (y, recientemente, de historietas de éxito), en algunos casos adquiere incluso los derechos de obras apenas «en borrador», y se preocupa también por asegurar el material de hechos reales que podrían generar alguna historia taquillera. La Warner contaba por eso con los derechos de una historia verdadera que se ajustaba perfectamente a las necesidades expresivas de Alfred Hitchcock, una historia pesadillesca de preocupaciones religiosas, de transferencia de culpa, con el tema del «doble» y con otros motivos frecuentes en el cine del autor. Hitchcock decidió abordar el asunto con un rigor casi documental; filmó en las locaciones reales y utilizó cuando fue posible a los protagonistas reales de los episodios. Decidió rodar el filme en un adecuado blanco y negro y con presupuesto mínimo, sabiendo que el asunto difícilmente daría éxito de taquilla. El papel protagonista fue desde un principio para Henry Fonda, quien se preparó admirablemente para llevarlo a cabo, y, para el rol de Rose Balestrero, Hitchcock se decidió por una joven y desconocida actriz a quien había descubierto recientemente en la televisión: Vera Miles. *Hitch* emprendió la recreación de la imagen de la actriz con tanto empeño como había puesto con Ingrid Bergman y Grace Kelly, y hasta afirmaba que Vera Miles vendría a llenar el hueco dejado por esta última. Según él mismo: «Lo primero que hice cuando tuve a Vera Miles bajo contrato fue ordenar que Edith Head le diseñara un vestuario completo, no solo para la película, sino también para usar diariamente, de manera que no anduviera por ahí con unos hilachos de ama de casa de Van Nuys». El director se dedicó más a preparar el personaje de Vera Miles que el de Henry Fonda, lo que extrañó mucho a este último. Sin embargo, a Miles terminaron por molestarle las obsesivas atenciones de Hitchcock, y muy pronto sus relaciones se volvieron cortantes y frías.

Falso culpable es uno de los filmes más amargos de Hitchcock. El hecho de que la historia tenga base real vuelve a la anécdota más grotesca. Hitchcock siempre se preocupó por mostrar las pequeñas o grandes imperfecciones de un sistema judicial inepto, pero este es su gran monumento a la ineficaz maquinaria social del crimen y el castigo. La preocupación patente en las secuencias del encarcelamiento y la gradual cosificación que sufre Balestrero ya estaban presentes en las secuencias iniciales de *La muchacha de Londres*, donde *Hitch* presentaba la disolvencia del rostro de un hombre con la de una huella digital para archivo policiaco. De la misma manera, Balestrero se vuelve un caso, una cifra más, como el señor *K* de *El proceso*. El giro de la anécdota que más impresiona a *Hitch* era el hecho de que el juicio de Balestrero se suspendió cuando uno de los jurados, convencido de la culpa del acusado, se puso de pie y preguntó remolonamente al juez: «Su señoría… ¿tenemos que escuchar todo esto…?». El trabajador de la justicia fue así expuesto como

perezoso, talachero[13] y prejuicioso, como un operario sin manos que «controla» y maneja una maquinaria monstruosa, incapaz de entender lo relativo del concepto «justicia».

Hitchcock se ocupó de que la reconstrucción fuera precisa. «Es el tipo de cosa que uno no soñaría escribir en un guión…», afirmaba de la secuencia en que el verdadero criminal, aprehendido por una tendera y su marido, les pide que lo dejen ir, pues su esposa e hijos «lo estarán esperando», pero la frase de *Hitch* puede aplicarse a toda la cinta. Rohmer y Chabrol la consideran, «igual que *Náufragos*, una fábula», y Truffaut encuentra que es el perfecto vehículo para uno de los temas favoritos de Hitchcock: el «culpable inocente». En este caso es interesante notar que Balestrero, a pesar de saberse judicialmente inocente, toma todo el asunto con relativa docilidad; la actitud de Fonda parece decir: «Bueno… después de todo, yo sabía que mi tranquilidad no podía durar para siempre», y acepta el caos como parte del orden. Volviendo al concepto de castigo, casi natural e inherente a la naturaleza humana, en la que medra el monstruo del pecado original, Truffaut remarca que «Hitchcock ha hecho casi imposible que el espectador se identifique con el drama del héroe, limitándonos al rol de testigos». De todo esto resulta que el suspenso, consustancial en *Hitch*, sea casi nulo en *Falso culpable*, igual que el humor que había caracterizado sus anteriores guiones con John Michael Hayes. Esto es necesario para la historia. Es bien sabido que Hitchcock usaba sus artificios narrativos para proyectar y amplificar los sentimientos adecuados en el espectador, o como dirían Rohmer y Chabrol, «en Hitchcock la forma no enriquece el contenido. Lo crea». Godard concluye que «Hitchcock tiene razón cuando pretende que *Falso culpable* no es un filme de suspense […] sino a la inversa. El “suspense” no proviene de que veamos ocurrir lo que esperábamos […] sino que, al final de cuentas, no ocurre lo que temíamos que ocurriese».

El espectador de esta película debe permanecer en un *shock* más profundo que el provocado por el suspense ligero y anecdótico. Algunos críticos han tratado a *Falso culpable* como un «pobre paréntesis» en la brillante carrera del director, y esto se debe probablemente a que, como afirma Robin Wood, «la segunda mitad del filme, no logra sostener [la] intensidad» postulada en la primera, cuando «para Balestrero la prisión se convierte en una visión del infierno». Wood explica acertadamente que «el cambio de foco de interés hacia la esposa de Balestrero [Vera Miles], en lugar de suscitar una reacción más compleja, tiende a disipar el interés del espectador». Wood atribuye también «la caída» de la segunda mitad al «delicado problema de fe», que implica la reacción entre la plegaria de Balestrero y el descubrimiento del verdadero culpable, y la encuentra «tan trabajosa y convencional en la ejecución, como en la redacción». Paradójicamente, Truffaut encuentra la «redacción» de esta secuencia («un *close up* a un Cristo, una disolvencia y un plano de la calle que muestra a un hombre parecido a Fonda, caminando a cámara hasta que el cuadro lo tiene en un *close up* en el que su rostro y el de Fonda se sobreimponen») «como la más hermosa

secuencia de la obra de Hitchcock y [la que] sirve para resumirla entera». En mi opinión, este filme no puede quedar clasificado como otro «interesante fracaso», si tomamos en cuenta que, igual que de un milagro, se podría estar hablando de lo que para Jean-Luc Godard es el asunto del filme: el azar, «las piruetas del destino».

Las secuencias finales no presentan a un Balestrero recuperado o feliz. El «milagro» que tanto molesta a Wood ha ocurrido a medias; solo por los créditos nos enteramos de la recuperación mental de la esposa. El pudor de Hitchcock no hubiera permitido la consagración de una secuencia a este *happy ending* probablemente impuesto por el criterio comercial. Pero hasta antes de ese final la cinta queda como un documental amargo y decepcionado.

A pesar de que la buena recepción de la cinta en Europa y su revaluación posterior, la sitúan como una obra importante en la carrera del realizador en Estados Unidos, durante su lanzamiento original en la temporada de invierno, obtuvo reacciones frías, sorprendidas o desorientadas; según Spoto, «la mayor excitación provocada por el filme ocurrió el 27 de diciembre, cuando el famoso bombista loco puso una bomba en el cine neoyorquino en que se exhibía la cinta».

Falso culpable inicia la etapa en que Hitchcock logra articular con mayor coherencia y rigor sus ideas y obsesiones. *Falso culpable* es un filme dedicado a la obsesión por el «inocente culpable». *Vértigo* explora su siempre presente temor a caer de las alturas, es decir, el porqué caen al vacío los personajes de Hitchcock: el chantajista de *La muchacha de Londres*, Fry en *Saboteador*, Rowley, L. B. Jeffries y otros más citados por Spoto en su análisis de *Con la muerte en los talones*, que a su vez definirá para siempre sus *thrillers* de espionaje, de apariencias engañosas, y es también la más extensa exposición de su inquietud por «el viaje» geográfico y el encuentro de la identidad propia. Inmediatamente después, en *Psicosis*, logrará dar el peso necesario a su motivo de la «madre terrible», expuesto, como ya hemos visto, desde *La sombra de una duda* en adelante; después podrá hacer otro tanto con su visión de los pájaros como heraldos del caos en la cinta *Los pájaros*, y dejará escapar al fin su visión más terrible y destructora en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972). Hitchcock cristaliza en pocos años todo lo que había ido planteando en su carrera; todos esos filmes son importantes en tal sentido, pues si ya en su obra inglesa se intuía o enunciaba todo, en esta última etapa logra al fin la sinceridad y la plena articulación de todas sus preocupaciones.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Antes de los créditos iniciales, en silueta.

VÉRTIGO
(DE ENTRE LOS MUERTOS)

(VERTIGO - 1958)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alee Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela *D'entre les morts*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Secuencia especial* (onírica): John Ferrer. *Música*: Bernard Herrmann y Muir Mathieson. *Edición*: George Tomasini. *Diseño de títulos*: Saul Bass. *Intérpretes*: James Stewart (John *Scottie* Ferguson), Kim Novak (Madeleine/Judy), Barbara Bel Geddes (Midge), Henry Jones (forense), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (el doctor), Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick. *Duración*: 120 minutos. // Rodada en San Francisco, California, y en los estudios Paramount. Estrenada en 1958.

SINOPSIS: Scottie Ferguson, inspector de policía de San Francisco, California, ve horrorizado caer al vacío por intentar auxiliarlo a uno de sus colegas. Desde entonces sufre acrofobia, temor a las alturas o vértigo, que lo obliga a retirarse del servicio activo. Tiempo después comenta con su amiga Midge (secretamente enamorada de él) la llamada de un viejo compañero de escuela, Gavin Elster, quien le solicita una entrevista urgente. Elster le pide vigilar a su esposa Madeleine, en peligro de quitarse la vida por su extraña ilusión de estar poseída por el espíritu de su antepasada Carlota Valdés [sic]. El ex policía rehúsa, pero Elster ruega que lo piense y conozca a su mujer. Esa noche, en el restaurante Ernie's, Scottie se prenda de Madeleine instantáneamente y acepta el trabajo. Al día siguiente sigue a la mujer en su aparente rutina: compra un *bouquet* de flores, va a un antiguo convento donde visita la tumba de Carlota Valdés, y al museo, donde contempla hipnóticamente el retrato de la difunta. Ferguson nota que el peinado de Madeleine y el arreglo floral que ha comprado son muy similares a los del retrato. Después la sigue hasta un edificio de apartamentos y la ve asomarse por una de las ventanas. Interroga a la administradora y averigua que Madeleine está registrada allí desde hace tiempo como Carlota Valdés, pero no ha ido ahí ese día. Cuando Scottie sube al cuarto donde acaba de verla, lo encuentra vacío, y por la ventana ve que el auto de Madeleine ya no está. Esa noche le pregunta a Midge dónde puede investigar la «época dorada» de San Francisco y sus habitantes. Midge lo lleva a la librería Argosy y el dueño relata la terrible historia de Carlota Valdés, quien vivió donde está ahora el edificio de apartamentos y murió loca buscando a su único bebé, arrebatado por su amante, un hombre rico y cruel. Scottie sigue de nuevo a Madeleine, que se lanza al agua, y la salva de morir ahogada. Más tarde, en casa de Scottie, Madeleine recupera la conciencia y le agradece haberla salvado. Scottie contesta el teléfono: es Elster, preguntando por su esposa, y lo tranquiliza. Madeleine sale de la casa sin ser vista por Scottie, pero

Midge, que está esperando afuera, la mira celosa y enojada. Cuando Scottie sigue a Madeleine, al día siguiente, descubre divertido que la mujer lo ha guiado hasta su propia casa. Ahí la encuentra y lee una carta de agradecimiento que ella pensaba entregarle. Scottie le propone «vagar por ahí juntos» y así lo hacen; van a un bosque, donde Madeleine le confiesa su miedo a morir, que crece junto a una extraña pesadilla recurrente. Ferguson y Madeleine se besan angustiosa y apasionadamente. Por la noche Scottie va a casa de Midge, que le muestra un retrato hecho por ella en broma: su rostro en el cuerpo de Carlota Valdés. A Scottie no le causa gracia y se va resentido. Cuando la pesadilla vuelve a acosarla, Madeleine busca a Scottie y describe el lugar de su sueño; Scottie identifica la vieja mansión española y ofrece llevarla ahí. Al llegar ella sufre un arrebato de pánico y corre hacia la torre del campanario. Scottie intenta seguirla pero se lo impide un acceso de vértigo. Impotente ve caer por la ventana el cuerpo de Madeleine, que aparentemente se ha arrojado al vacío. En el juicio posterior, Elster es absuelto y se asienta que Scottie, a pesar de ser inocente, actuó de forma irresponsable y torpe. Ferguson se siente demolido, sufre de espantosas pesadillas y es internado en un hospital psiquiátrico. Cuando se recupera lo suficiente para volver a la calle, cree ver en todos lados el rostro de Madeleine: vuelve obsesivamente a Ernie's, al museo, al apartamento de los Elster. Un día se topa accidentalmente con Judy, una joven empleada extraordinariamente parecida a Madeleine. La sigue y la invita a cenar. Judy se resiste pero termina por aceptar. Una vez a solas, Judy se revela como Madeleine, en realidad amante de Elster, quien ha logrado, con el elaborado plan en que enredó a Scottie, deshacerse de su millonaria mujer. Pero Judy se ha enamorado de Scottie y decide luchar por permanecer con él. Ferguson la obliga a un doloroso proceso de transformación: le tiñe el pelo, la viste y la peina como Madeleine, hasta convertirla en perfecta réplica del objeto de su deseo. Judy comete el error de ponerse el mismo collar que usó al «interpretar» a Madeleine. Scottie concluye que ambas mujeres son la misma. La lleva hasta la misión y ahí suben juntos hasta el campanario. Scottie pierde el miedo a las alturas y, furioso, la obliga a confesarle el plan de Elster. Mientras discuten, llega una monja y su presencia fantasmal aterroriza a Judy, que cae al vacío.

La novela *D'entre les morts*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (autores también de *Las diabólicas* [*Les diaboliques*], adaptada y dirigida para el cine francés en 1954 por H. G. Clouzot), había sido, supuestamente, escrita para que Hitchcock la llevara a la pantalla, pero comparadas novela y película, la segunda es mucho más interesante que la primera. Los personajes son todos despreciables y patéticos, o, como dice Robin Wood, «gusanos ignominiosos» a los que *Hitch* logra volver figuras tridimensionales y comprensibles. Spoto cita, por ejemplo, cómo el villano del libro, Paul Gévigne, «un desagradable, grasiento y malvado hombre, es transformado en el elegante caballero Gavin Elster». Hitchcock revela de golpe a Madeleine y Judy

como una misma persona, optando así por el interés humano del asunto (suspense), en lugar de adoptar el «ingenioso» final (sorpresa) que la novela propone. Robin Wood llama a la novela «un escuálido ejercicio sub-Graham Greene con “brillante” final, que invierte y vuelve un disparate la significación de todo lo sucedido antes». En la adaptación se incluye un nuevo e importante personaje: Midge, el balance, el lado brillante y práctico de Scottie. Personaje vital, según Samuel Taylor, «para que la historia avance», trazado con lo que Wood llama la «complejidad y economía tan características de Hitchcock», Midge permite valorar por contraste, en sus breves encuentros con Scottie, el «otro» mundo que se le ofrece a Scottie con la llegada de Madeleine: un mundo romántico, remoto y cautivador.

Dice Spoto que Hitchcock estaba listo para empezar a filmar *Vértigo*, pero «Gloria Stewart [esposa de James] pidió posponer la preproducción hasta pasada la temporada de Navidad, para que ella y su esposo pudieran tomarse unas vacaciones»; gracias a ese retraso, *Hitch* descubrió que Maxwell Anderson, guionista de *Falso culpable*, había entregado un guión «extrañamente titulado *Darkling I Listen*, que no solo era infilmable, sino incomprensible».

Samuel Taylor dijo alguna vez que «trabajar con Alfred Hitchcock significa escribir con Alfred Hitchcock […]. Dice que no es un escritor, pero escribe. Un guión de Hitchcock es una colaboración, y eso es extremadamente raro. Él es la quintaesencia de lo que los franceses llaman el *auteur*».

Hitchcock buscaba al «escriba» ideal para que pusiera en orden toda la serie de ideas e imágenes que ya flotaban en su mente. Se pensó en Ernest Lehman y se permitió a Coppel «remendar» su trabajo (sin éxito). Los problemas crecieron cuando *Hitch* cayó gravemente enfermo y hubo que intervenirlo de emergencia. Para colmo de males, Vera Miles, idolatrada por Hitchcock y escogida por él para interpretar a Madeleine, le comunicó su dimisión del proyecto debido a su embarazo. *Hitch*, enfurecido, proclamaba que Vera «iba a convertirse en estrella con esta cinta, pero no logró resistirse a Tarzán, su esposo, ese Gordon Scott… ¡hubiera tomado píldoras de la jungla…!». Las cosas empezaron a mejorar cuando Hitchcock conoció al guionista Samuel Taylor, a quien prohibió leer la novela original y a quien explicó vividamente sus propias ideas. Taylor funcionó adecuada y armónicamente con Hitchcock. Como reemplazo de Vera Miles se acordó contratar a Kim Novak, que garantizaba la taquilla.

Hitch siempre tuvo sus reservas hacia Novak y su relación con ella no fue buena. El físico de Kim Novak no era precisamente el de la «rubia Hitchcock», porque esta actriz era mucho más… «entrada en carnes» que la típica seductora hitchcockiana, y además, porque en el primer trato entre Novak y el proyecto, un encuentro con Edith Head, la actriz llegó con ideas propias sobre el vestuario y apariencia del personaje. Todas estas ideas preconcebidas llegaron a oídos de *Hitch*, que no tomaba bien que su ganado se negara, por ejemplo, a teñirse el pelo, y predispusieron su ánimo. Finalmente Hitchcock vistió y tiñó a Novak como le vino en gana y llegó a jactarse

de que lo único positivo del proyecto es que «la había hecho empaparse al saltar a la bahía». Hitchcock, como Scottie Ferguson, era famoso por el extremo cuidado de cada detalle de sus estrellas femeninas: la ropa (dentro y fuera del set), el color del pelo, el peinado, la forma de andar, hablar y comportarse, eran preparados con esmero obsesivo. Hitchcock y Cukor ganaron la fama de ser los mejores «directores de mujeres», aunque el primero llegaba en esto a una manía enfermiza que le hacía ver con suspicacia a cualquier actriz que cuestionara «sus planes» con ella.

Pero la presencia de Kim Novak es vital en *Vértigo*. «La única mancha del filme», dice Robin Wood, «es la ocasional deficiencia de Kim Novak como Judy. Su actuación como Madeleine, amorosamente moldeada por Hitchcock, es impecable, pero hay momentos en que uno desea más introspección en su Judy…». Samuel Taylor, en cambio, explica que, «de haber contado con una brillante y famosa actriz para crear ambos roles, no hubiéramos podido hacerlo tan bien. Estoy completamente satisfecho con su actuación, pues parecía tan *naïve* creíble, que estaba correcta». Truffaut encuentra «una cualidad pasiva, animal, en ella». Según Spoto, «el *casting* de Kim Novak […] es inspirado. Es absolutamente creíble y da una luminosa y finalmente conmovedora actuación […]». Tal como están las cosas, resulta imposible imaginar por qué *Hitch* pudo haber deseado a Vera Miles para el papel. Kim Novak es Madeleine, es Judy y es *Vértigo*. En defensa de su interpretación, Richard Lippe dice que «como Judy, Novak actúa una variante de la imagen de la chica de al lado, y Judy […] es en mucho el producto de una educación clasemediera. Quiere ser una “buena” niña, pero en su maquillaje y su vestuario es evidente su exhibición como presencia sensual». Como Judy, Novak no usaba *brassière* en su vida diaria, lo que para Truffaut acentuaba su calidad animal y no dejaba de sorprender a Hitchcock. Quizá la molestia expresada por Wood no provenga de la falta de matiz de la intérprete en el papel, sino de la incapacidad del crítico para percibirlo, pues, como agrega Lippe, «su reacción a los flirteos iniciales de Stewart combina la agresión y la actitud defensiva, el resentimiento y el deseo simultáneo de responder». Lippe explica que tanto Judy como Madeleine son máscaras del personaje, pero, concluye «lo que ninguna máscara puede suprimir es la vulnerabilidad del personaje, que tanto en el caso de Madeleine como en el de Judy, no puede ser juzgado como simplemente “actuado”». El resto del reparto igualmente es eficaz. Tom Helmore, en los pocos minutos en que aparece como Gavin Elster, resulta impecable; Spoto hace notar que «Helmore es un acierto de *casting* por parte de Hitchcock, que debió haberlo tenido en mente en el inicio, ya que su experiencia juntos databa de *El ring* (*The Ring*, 1927), donde él [Helmore actuaba como un retador del boxeador Jack Sanders […] [y] volvería a ser escogido por Hitchcock […] para *El agente secreto*». Barbara Bel Geddes (a quien volvería a emplear en su serie de televisión) es la elección perfecta para Midge, con su cara redonda y su apariencia de *all american girl*, práctica y sana: no muy baja, no muy alta, no muy gorda, no muy flaca.

James Stewart afirma que al principio no se concebía a sí mismo como Scottie

Ferguson, pero que «si *Hitch* le pedía hacer algo, lo hacía» sin replicar, y resultó perfecto para el papel; su simple presencia física se funde indivisiblemente con el personaje. Stewart siempre fue la encarnación del americano medio, del gringo honrado e incorruptible, pero su mirada y su físico, delgado y más bien torpe, contenían la espiritualidad que sus papeles le exigían. Spoto dice que Stewart se volvería, como Cary Grant, una encarnación del álter ego cinematográfico de Hitchcock:

> Stewart estaba más cerca de la representación de Hitchcock mismo [su imagen había sido] reconstruida por Hitchcock para transfomarse en algo cercano a su psique […], él es lo que Alfred Hitchcock se consideraba a sí mismo: el teórico del asesinato (*La soga*); el *voyeur* inválido (*La ventana indiscreta*); el esposo y padre protector, pero decididamente manipulador (*El hombre que sabía demasiado*); el perseguidor romántico lleno de culpa (*Vértigo*) […]. Cary Grant, por otro lado, representa lo que Hitchcock hubiera querido ser.

De todos los escritos sobre *Vértigo*, quizá los análisis más certeros y coherentes sean los de Spoto y Wood. Spoto define al «vértigo» que da nombre a la cinta no solo como una simple sensación de mareo, sino como «una atracción hacia la muerte a la vez mórbida y profundamente filosófica, aun religiosa». Ese sentimiento, esa «náusea», dice Wood, «es el anhelo y el temor simultáneos de la muerte un anhelo de paz, de disolución en la nada».

Para hacer comprensible esta sensación abstracta, Hitchcock se vale como siempre de la asociación. Madeleine e incluso Elster representan sensaciones de paz, de inaccesibilidad, y son representadas por ellas. El color verde, por ejemplo, uno de los colores más apacibles del espectro, se asocia siempre con Madeleine a través de sus ropas, de su auto, de la luz que la baña. La manera en que Kim Novak se mueve en la pantalla es el lado brillante de la fantasmal señora Danvers, a quien caminar le era ajeno: Novak se desplaza, flota, no camina. Sus movimientos son suaves, casi imperceptibles.

Su peinado y su ropa son siempre conservadores, casi antiguos. Durante la primera parte de la cinta permanece en silencio, y callar es el privilegio de un fantasma. Como indica Robin Wood, «los lugares adonde ella [Madeleine] conduce a Scottie (la iglesia colonial, el cementerio, la galería de arte, la casa antigua) en San Francisco o en sus suburbios parecen, sin embargo, no pertenecer a la ciudad; son pequeños bolsillos de silencio y soledad, otro mundo», donde los árboles no mueren, la vida de un ser humano es un simple anillo de corteza, donde intuimos que en el infinito nuestros problemas y deseos se volverían nada. Es por eso que contempla el agua y vuelve a ella.

Carlota enciende el deseo de Scottie al pedir su protección, porque la historia de

Carlota, «la triste», vuelve a Scottie culpable, doblemente responsable por Madeleine. Si bien Scottie, simplemente por no haber nacido entonces, no tiene ninguna culpa de la muerte de Carlota «la dulce» —amante y madre ejemplar—, el haber permitido la muerte de «la dulce», Madeleine se vuelve para él imperdonable. El asunto de *Vértigo* es doblemente perverso: Scottie no solo trata de recrear a su amada muerta en Judy, sino que en cierto modo practica él mismo en la reencarnación de Carlota, porque si Madeleine es la reencarnación de Carlota, y tiene toda la gloria o la pureza que ella representa, Scottie se halla ante una inquietante posibilidad, enunciada por Samuel Taylor medio en serio, medio en broma: la de «acostarse con un fantasma», y está, como todo buen romántico, enamorado de la madre más pura: la muerte. Igual que Norman Bates, años después, habrá de descubrir durante su convalecencia que el único motel donde puede vivir con la mujer que ama es la locura.

El personaje de Scottie es presentado en las secuencias que siguen al prólogo como «un escocés terco» y práctico, pero mientras la película avanza descubrimos detrás de esa fachada un hombrecillo vulnerable, mucho más dispuesto a aceptar lo intangible. En el prólogo de la cinta, cuando vemos caer al vacío al compañero de Scottie (y él mismo queda suspendido en el vacío sin nadie que lo auxilie), somos testigos de una elipse extraordinaria; con ella, Hitchcock no solo se evita engorrosas explicaciones del cómo, por qué y cuándo fue salvado (recurso que repetirá en el final de *Con la muerte en los talones*, también permite, como dice Robin Wood, que esta imagen quede grabada en nosotros y que el personaje quede en nuestra mente «metafóricamente suspendido sobre un gran abismo». Scottie ha quedado ligado a partir de entonces con la mujer y dejará su carrera policiaca a causa de la muerte de su compañero. Cuando Elster le pregunta si «cree posible que la vida de alguien vivo sea dominada por alguien muerto», y Scottie se muestra escéptico, sabemos que Elster no solo describe exactamente la situación que vive Madeleine, también expresa la sensación de vértigo que ha provocado en Ferguson la muerte de su compañero (quien por cierto tiene un aspecto muy paternal), y, además, profetiza involuntariamente lo que habrá de vivir con Judy/Madeleine. Scottie encuentra en Carlota/Madeleine un entrañable reflejo de sus propias debilidades y temores. Contesta a Madeleine que su actividad principal es «solo vagar» después de que ella le ha dicho lo mismo, y se intuye una gran sinceridad en esta confesión aparentemente casual de quien se define como «Ferguson el disponible».

El uso del punto de vista subjetivo a lo largo de toda la cinta hace experimentar los sentimientos de Scottie. A través de sus ojos vemos la caída al vacío del policía, descubrimos el rostro de Madeleine en Ernie, la seguimos en auto por la ciudad y finalmente experimentamos su vértigo en las escaleras (en un ingenioso movimiento que combina *zoom* y *dolly*, ya usado por *Hitch* en *Rebeca*). Ese subjetivismo no solo quiere «ponemos en lugar de»; en la secuencia onírica Scottie termina por identificarse con Carlota, y en la famosa secuencia del beso en el hotel, cuando Scottie besa por primera vez a Judy, transformándola en Madeleine, el cuarto gira y

descubrimos el establo de la iglesia antigua donde Ferguson y Madeleine se besaron antes de la supuesta caída de ella. Aquí vale transcribir la minuciosa y fascinante descripción que Hitchcock hace a Spoto de cómo logró ese efecto:

> Tenía —dice Hitchcock— el cuarto del hotel y todas las piezas del establo en un set circular. Entonces paseé la cámara alrededor de todo en un giro de 360 grados. Proyectamos eso sobre una pantalla a la vez que colocamos a los actores sobre un pequeño giradiscos y los giramos. Así que giraban y la pantalla te daba la ilusión de que girabas con ellos. Esto con el fin de darle a él la sensación de que estaba en el mismo lugar […].

Tal materialización de los sentimientos de Scottie es subjetividad llevada al extremo a su punto más alto. Durante la mayor parte de la cinta hemos visto las cosas con Scottie y hemos sentido, con su misma intensidad, no solo su amor por Madeleine, sino su culpa, y el sentimiento de responsabilidad y desesperación que siguen a la «muerte» de ella. Pero, como marcan Wood y Spoto, a partir de la «confesión de Judy», en la que descubrimos que todo ha sido un ardid, no solo vemos las cosas con Scottie; nuestra visión habrá de abarcar también a Scottie, a quien habremos de ver destruido en el final.

Los temas hitchcockianos de la responsabilidad y la transferencia de culpa, como el del poder de la confesión y otros más, se enuncian claramente en *Vértigo*, pero es más importante advertir cómo en esta cinta Hitchcock mostraba ya claramente los elementos más representativos de sus grandes obras futuras (*Psicosis*, *Los pájaros*, *Frenesí*): un acercamiento mucho más sórdido, pesimista y, sobre todo, más «desde dentro» al caos y la locura. El final de *Vértigo*, desde el intensísimo diálogo en que Scottie reclama a Madeleine haberlo engañado, es calificado por Spoto de «casi insoportable, por su intensidad, hasta el momento en el que Madeleine muere, esta vez de verdad, dejando a Scottie completamente solo y destruido». Ahí se funden, dice Wood, «el triunfo y la tragedia», y según Spoto, «el amor y la muerte». El final no es ambiguo; es totalmente demoledor y tiene una carga mucho más abiertamente destructiva y poética que todos los filmes anteriores del realizador (incluidos *Extraños en un tren* y *La sombra de una duda*). Hitchcock se convertía en el gran poeta de lo enfermizo.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Con un cornetín, caminando por la calle.

Vértigo (De entre los muertos) (1958). Alfred Hitchcock junto a Kim Novak durante el rodaje

Vértigo (1958)

CON LA MUERTE EN LOS TALONES

(NORTH BY NORTHWEST - 1959)

Producción Metro Goldwyn Mayer, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ernst Lehman. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Diseño de títulos*: Saul Bass. *Música*: Bernard Herrmann. *Edición*: George Tomasini. *Intérpretes*: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), Jessie Roy ce Landis (madre de Roger), James Mason (Phillip Vandamm), Leo G. Carroll (el profesor), Philip Ober (Lester Townsend), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), Carleton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge, Doreen Lang, Edward Binns, Robert Ellestein, Les Tramayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass. *Duración*: 136 minutos. // Rodada en Nueva York, Chicago, Dakota del Sur y en los estudios MGM. Estrenada en 1959.

SINOPSIS: Roger Thornhill, hiperactivo publicista, es detenido en un hotel neoyorkino durante una cita de negocios, confundido por un par de espías con George Kaplan, agente del gobierno de Estados Unidos, y es llevado por la fuerza hasta la mansión Townsend, en las afueras de la ciudad, donde se entrevista con el jefe de los espías enemigos, quien le pide cooperación en el interrogatorio cuando Kaplan niega saber algo sobre el asunto. El jefe de los espías pide a su ayudante Leonard que se encargue de eliminar a Kaplan. Obligan a Thornhill a beber una botella de alcohol y lo ponen en un automóvil, pero se recupera y arroja del vehículo a uno de los espías, que intenta precipitarlo al vacío. Conduce dificultosamente el auto hasta que se estrella y es llevado a la comisaría. Ahí, su madre y su abogado tratan de convencer al juez de que la versión de Thornhill es cierta. La investigación deja a Roger en ridículo: el bar donde tomaron el alcohol se ha vuelto una librería, la señora Townsend alega haberlo visto ebrio durante una fiesta, le reprocha haberse llevado «el Mercedes de Laura» e informa a los agentes que para mayores datos pueden hablar con su marido, que dirigirá esa tarde una asamblea en el edificio de las Naciones Unidas. Thornhill paga una fianza y va con su madre al hotel donde fue confundido; entran al cuarto antes ocupado por George Kaplan, a quien nadie parece haber visto nunca. Al salir del hotel se topan con los espías en el ascensor. La señora Thornhill les pregunta si en verdad están tratando de asesinar a su hijo. Aprovechando la risa y la confusión que esto provoca, Roger sube a un taxi, va al edificio de la ONU y conoce a Townsend, quien afirma que su casa ha estado vacía y su mujer ha muerto hace tiempo. Roger pregunta quién ocupa ahora su hogar, pero Townsend no puede responder porque alguien lanza un puñal a su espalda. Thornhill toma el puñal y es fotografiado como el presunto culpable. Huye atemorizado. Mientras, en el servicio de inteligencia, el profesor, líder de los agentes americanos, enterado del asunto y de que en la recepción de la ONU Thornhill se ha identificado como Kaplan, afirma que nada se puede hacer sin arriesgar la vida de su verdadero agente, infiltrado entre los espías; aclara que Kaplan es un sujeto ficticio creado para desviar la atención del enemigo, y

que han corrido con suerte, pues Kaplan ha logrado encarnar un señuelo de carne y hueso. Enterado del siguiente destino por la agenda de Kaplan, Thornhill va a Chicago en tren y conoce a bordo a Eve Kendall, mujer elegante que lo ayuda a esconderse de la policía y lo seduce sin dificultad. En el mismo tren viajan los espías. Al llegar a Chicago, Thornhill, disfrazado de maletero, se oculta en el baño mientras Eve le «arregla» una cita con Kaplan. Eve, sin embargo, ha hablado con Leonard. Entrega a Roger los datos de la cita y luego se separan. Thornhill acude al lugar acordado: un enorme y solitario sembradío de maíz, donde un avión intenta aniquilarlo. Logra que el avión se estrelle y vuelve a la ciudad, dirigiéndose al hotel donde se supone que se hospedaría Kaplan. Ahí ve a Eve y la sigue hasta su cuarto después de enterarse de que Kaplan se ha marchado a Dakota del Sur. A solas con Eve, le reprocha su aparente traición, que la mujer niega rotundamente. Ella le propone volver a verse para la cena si accede a tomar un baño. Alguien llama a la habitación: Eve anota los datos y guarda la hoja. Mientras Roger está en el baño, ella deja sigilosamente la habitación. Thornhill, que fingía bañarse, sale inmediatamente, logra leer las letras que han «pasado» a la hoja siguiente del block del hotel y llega al mismo sitio que Eve: una subasta de objetos de arte. Ahí están Leonard y el jefe de los espías, identificado por el director de la subasta como el señor Vandamm, quien adquiere un ídolo de barro por el que parece tener especial interés. Thornhill se acerca a Eve y la avergüenza delante de Vandamm, de quien parece amante. Leonard y los secuaces de Vandamm intentan atrapar discretamente a Thornhill, que los evita provocando un escándalo en la subasta y haciéndose arrestar. En el mismo recinto está el profesor, quien va a la estación de policía, libera a Roger y le explica la situación: Eve Kendall es su agente infiltrado en la operación de Vandamm, Thornhill ha provocado ahora los celos y la posible ruptura entre aquel y Eve. El profesor pide a Roger cooperar para que Eve recupere la confianza de Vandamm y su seguridad en tan peligrosa situación. Thornhill accede a condición de que se libere a Eve del escabroso asunto. En un restaurante al pie del Monte Rushmore, los espías se encuentran con Thornhill, que se dice dispuesto a dejarlos salir del país si entregan a Eve. Ella enfurece y forcejea con Thornhill. Extrae de su bolso de mano una diminuta pistola, dispara sobre el publicista y se fuga. Vandamm y Leonard ven que el profesor, fingiéndose médico, declara «muerto» a Thornhill, que no lo está. Eve y Roger se reúnen fugazmente en un bosque cercano, donde ella le dice que esa noche saldrá con Vandamm fuera del país. Thornhill, furioso, reclama al profesor, quien se ve obligado a dejar a Roger fuera de combate. Más tarde, Roger despierta en una habitación donde el profesor lo tranquiliza y le da ropa limpia, para después dejarlo encerrado. Roger finge calma, pero en cuanto queda solo escapa por la ventana y va a casa de Vandamm, donde ve cómo Leonard demuestra a Vandamm que la pistola de Eve solo contenía balas de fogueo. Vandamm promete eliminarla durante el vuelo. Roger intenta atraer la atención de Eve, pero cuando ella va hacia el avión con Vandamm, es interceptado por el ama de llaves de los espías, con la pistola que había

usado Eve que solo contiene salvas. Logra rescatar a Eve, que toma el ídolo de barro de manos de Vandamm. La pareja escapa por la ladera del Monte Rushmore y se refugia en las enormes esculturas que hay allí. Leonard los sigue de cerca. Roger elimina a uno de los espías y Leonard es despachado por el tiro certero de un alguacil, que llega acompañado del profesor. Vandamm ha sido capturado, Eve y Roger se unen en matrimonio.

Después de la amarguísima *Vértigo*, Hitchcock realiza una de sus cintas más ágiles y gozosas (repetiría ese patrón de purga y salud con *La trama* (*Family Plot*, 1976), después de *Frenesí. Con la muerte en los talones* es el mejor *thriller* jamás filmado, y, según Robin Wood, «la base para todas las mediocres aventuras de *james Bond*». Ese filme debería convertirse en «texto visual» obligatorio de todas las escuelas de cine porque es, en las sencillas palabras de Ernest Lehman, «cine, cine…»; lección maestra del inaprehensible concepto de *good timing*, no solo en el montaje de Hitchcock, sino en los diálogos y situaciones planteadas por el propio Lehman, que son ejemplares por su economía e ingenio y parecen encajar unos con otros con la precisión de un chiste algebraico de tono subido.

En alguna ocasión (muchos años antes de que *Con la muerte en los talones* existiera) Hitchcock expresó su deseo de hacer una cinta de la cual solo tenía una imagen: «Un hombre se esconde en la nariz de Lincoln (la estatua del Monte Rushmore) y estornuda…». De todos los filmes de Hitchcock, *Con la muerte en los talones* es, quizá, el más claro; se adivina la forma en que el director trabajaba: concebía primero toda una serie de brillantes secuencias y solo después creaba alrededor de ellas un pretexto de trama que las hiciera funcionar juntas. El título de la cinta en inglés (*North by Northwest*) sugiere ya en sí mismo, como hace notar Spoto, no solo la lógica de lo absurdo (ya que dicho movimiento, «de norte a noroeste», es peregrino), y que según Truffaut es la misma que la de una pesadilla, sino también la idea de movimiento constante, desde los créditos de Saul Bass, que viajan de arriba hacia abajo, hasta la locomotora que entra al túnel (único símbolo freudiano en el filme, según confesó *Hitch* a Truffaut).

Hitchcock dijo que el interés principal de la cinta es el constante movimiento, la obsesión por «no detenerse» (incluso en el único «reposo» de Grant —en el tren— hay movimiento, en más de un sentido). *Hitch* creó una «maquinaria absurda» que no para nunca de moverse, un juguete perfecto. El encargado de colocar el motor en tan pulida estructura fue Ernest Lehman, mientras trabajaba pagado por la MGM en otro guión para *Hitch* (*Misterio en el barco perdido* [*The Wreck of the Mary Deare*, 1957]) que nunca funcionó.

Spoto dijo que la inspiración básica proviene de un suceso real protagonizado por Jesús de Galíndez, un exiliado español que daba clases «en la Universidad de Columbia, y preparaba su tesis doctoral sobre el represivo gobierno de Trujillo en la República Dominicana». Galíndez había desaparecido y se suponía que había sido

arrojado desde un avión en movimiento. Aparte de ese paralelo (la suerte que Vandamm planea para Eve Kendall y un par de referencias sobre aviones), no se encuentran más apoyos en la relación que Spoto propone entre la historia de Galíndez y la ideada por Lehman. Es más verosímil la versión de este último: «Yo deseaba a un hombre inocente como protagonista, pero no estaba seguro [de su profesión] […] [ni de quién lo estaba persiguiendo, ni de cómo ni por qué, excepto de que tenía algo que ver con una, por entonces muy caliente, guerra fría». Pero el mismo Lehman recuerda luego:

> Un día Hitchcock me dijo que un reportero neoyorquino le había dado una idea que él podía usar y le daba libertad para usarla si quería… Una idea acerca de alguna agencia del gobierno que creaba un falso agente inexistente para apartar a algunos enemigos del gobierno del rastro del agente auténtico […].

Esta táctica (crear hombres inexistentes para desviar sospechas) había sido usada en la Segunda Guerra Mundial, en un ardid tendido por Gran Bretaña a la Alemania nazi. J. P. Coursodon, sin embargo, advierte en la cinta la presencia del «esquema de *Saboteador* […], la escena de la conversación cortada a besos (en *La ventana indiscreta*), […] las acrobacias en el vacío (en *Vértigo* y *Atrapa a un ladrón*), el tren inquietante en *Alarma en el expreso*, […] y así cerca de 20 citas de episodios más». Pero el asunto no es de mera cita; en *Con la muerte en los talones* el verdadero asunto es el sano orgullo. Después de muchos años de práctica, Hitchcock retoma secuencias o ideas que ya había intentado en sus filmes tanto ingleses como norteamericanos y las ejecuta con perfección intachable. Spoto tiene toda la razón al sospechar que la secuencia del avión en el campo tiene su antecedente en *39 escalones*, mas no en la novela de Buchan sino en la cinta inglesa, aunque el plano del avión en la novela es francamente patético. ¿Quién hubiera pensado que aquella sería una de las tantas semillas que quedarían sembradas en Hitchcock para resultar, años después, secuencias maestras de acción? También reaparece en esta cinta la escena de la daga de la misma *39 escalones*, y el villano más elegante que *Hitch* haya tenido nunca.

Aunque frecuentemente se ha señalado a *Atrapa a un ladrón* como la cinta más abundante en «humor picante» y dobles sentidos de la carrera de Hitchcock, *Con la muerte en los talones* podría entrar en justa competencia con ella, y tengo la sospecha de que ganaría. Desde mucho antes de la aparición del «símbolo freudiano» señalado con humor por Hitchcock, hay escenas entre Eva Marie Saint y Cary Grant en las que abunda la insinuación sexual, y es curioso encontrar a mitad de la cinta la repetición (en contexto sexual) de aquella frase que Midge le dice a Scottie (otro álter ego de *Hitch*) en *Vértigo*: «You’re a big boy now», o el «You’re a big girl now» que le responde Grant a Eva Marie Saint y complementa con «And in all the right places too…»[14]. El sexo es tratado a lo largo de la cinta con un desenfado cercano a la

frivolidad, pero no por ello deja de ser el motor y el enlace entre la mayoría de los personajes (Hitchcock no volverá a tratar ese tema tan ligeramente hasta *La trama*, en la que el personaje de la «adivina» es prácticamente insaciable, según dice Bruce Dern). Thornhill desea a Eve, cuyo nombre suena familiar); Vandamm desea a Eve y aparentemente es también deseado por Leonard, su secretario. Los celos resultan en esta cinta más peligrosos que ninguna otra arma, y es gracias a ello que el asunto llega a un desenlace.

Spoto afirma, y demuestra claramente, que una de las ideas más importantes de la cinta es la adquisición de una identidad propia y el encuentro de un amor por parte de Roger Thornhill, e incluso vincula el propósito del viaje a estas dos ideas, pero, aunque tanto la búsqueda de identidad como el contraste de la apariencia y la realidad son dos ideas fundamentales en la cinta, creo que Robin Wood se acerca más a la verdad: hace notar que lo esencialmente vinculado con el viaje y con la obtención del amor, por parte de Roger, es la transformación que en él opera la responsabilidad. El móvil dramático externo, la responsabilidad, permite la evolución de una situación a otra; como es el amor lo que mueve a los personajes, Roger es presentado en los primeros planos como hombre irresponsable y ligero, poco dispuesto a tomar en cuenta a otros. Al avanzar la cinta —y esto complementa el acertado análisis de Wood—, Roger será acusado por dos motivos distintos: los espías le atribuyen una responsabilidad que no tiene y la policía lo busca por otro hecho del que parece pero no es responsable. Entonces Roger empieza a cambiar. Adquiere una responsabilidad (aunque el hecho que la origina no haya sido obra suya) y tiene que luchar por ella. Entonces conoce a Eve y, por la escena de celos que provoca frente a Vandamm, es verdaderamente responsable de la suerte de la mujer. El profesor usa ese simple razonamiento para obligarlo a cooperar, aun cuando él mismo y la organización que dirige no aceptan responsabilidad alguna sobre la suerte de Roger. Este (antes visto como un «niño de mamá») se hace cargo de su vida y de la conservación de la misma, pero también se ocupa de proteger a Eve, lo que representa en él un dramático cambio. Para que este cambio opere será necesaria la hermosa secuencia en que se encuentra con Eve, quien, como señala Wood, «surge» por primera vez como mujer real y completa. Roger entonces cumplirá con su responsabilidad con más celo que el mismo profesor y terminará por casarse con Eve (su tercera esposa).

Queda por comentar la más famosa secuencia del filme, la del avión en medio del campo solitario. Para entender la sobriedad de esta pequeña obra maestra debemos recordar las palabras con que el propio Hitchcock explica a Peter Bogdanovich el porqué de su resolución formal:

> Esto viene con la intención de evadir los clichés. El cliché de esa escena está en el tercer hombre. Bajo una farola, en un sitio medieval, un gato se desliza, al guien entreabre una persiana y mira. Música tenebrosa. Ahora, ¿cuál es la anli tesis de esto? ¡La nada! Nada de música, sol brillante y nada. Ahora,

agregue a esto un hombre con traje de negocios…

En esta cinta fue fundamental el apoyo del músico Bernard Herrmann, frecuente colaborador de Hitchcock, quien, señala Spoto, utiliza una vez más (como en *Vértigo*) una variación del tema wagneriano de *Tristán e Isolda* el «Lieberstodt»: la «muerte de amor».

Estrenada en festivales europeos, la cinta fue recibida sin excesivo entusiasmo, cosa que *Hitch* vio con bastante preocupación, pero bastó que fuera estrenada en el circuito comercial norteamericano para que sus temores desaparecieran de inmediato. El éxito fue absoluto. Aún hoy, la cinta sigue dando excelente rendimiento en el alquiler del DVD o cuando se exhibe por televisión.

Con la muerte en los talones es una obra de la que se puede hablar largo tiempo, pero la mejor manera de hacerle justicia es invitar a verla de nuevo; cuando el cine es «cine, cine…», las palabras sobran.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Al final de los créditos iniciales, chocando apresuradamente contra la puerta de un autobús.

NOTA: Esta es una de las cintas de *Hitch* que mejor resisten el paso a vídeo, asunto que además ha mejorado con un *transfer* más cuidadoso hecho por la MGM.

Mítica escena de *Con la muerte en los talones*

PSICOSIS

(PSYCHO - 1959)

Producción Paramount, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch. *Diseño de títulos*: Saul Bass. *Fotografía* (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Bernard Herrmann. *Supervisor de efectos especiales*: A. Amold Gillespie. *Edición*: George Tomasini. *Intérpretes*: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (*sheriff* Al Chambers), Lurene Tuttle (señora Chambers), Simon Oakland (psiquiatra), Frank Albertson (Cassidy), Patricia Hitchcock (Caroline), Vaughn Taylor (señor Lowery), Mort Mills (patrullero), John Anderson (California Charlie). *Duración*: 109 minutos. // Rodada en Arizona y California y en los estudios de la Paramount. Estrenada en 1960.

SINOPSIS: Marion Crane, bella secretaria de una empresa de bienes raíces, pide a su amante Sam Loomis durante la hora del *lunch* que dejen de verse de forma clandestina; él le recuerda su terrible situación financiera: está pagando las deudas de su padre muerto y su ex esposa le exige una pensión mensual. Esa misma tarde, un cliente vulgar y ostentoso paga en la oficina con 40.000 dólares en efectivo y el jefe pide a Marion que los deposite cuanto antes en el banco, pero ella aprovecha la oportunidad y abandona la oficina con la excusa de un supuesto malestar. Espera iniciar en California una nueva vida en compañía de Sam. Durante la huida se cruza con su jefe, que la mira sorprendido porque la creía en su casa, y siente remordimiento. Cuando es interrogada por un policía de carretera que la encuentra dormida en un área de descanso, su actitud es tan culpable que prácticamente se delata. Compra un coche nuevo, deja el suyo en la agencia y decide reposar en el pequeño Motel Bates, donde es atendida por el joven Norman, que se muestra nerviosamente solícito. La casa de Norman es una imponente y antigua estructura que domina la zona desde lo alto de la colina. Allí Marion escucha a la madre de Norman reprochar a su hijo por haber hablado con una mujer. Más tarde, cuando Marion y Norman cenan juntos unos sencillos sándwiches, él le pide disculpas por la actitud de su madre y conversa con su nueva amiga sobre diversos temas, entre ellos su pasatiempo favorito: la taxidermia. Marion, decidida a devolver el dinero, hace cuentas en un papelito que después rompe y empieza a ducharse. No se sabe observada. Una oscura figura femenina se recorta contra la cortina de baño y Marion es apuñalada de forma brutal. Norman descubre, desesperado, el crimen, asea meticulosamente el baño y dispone del cuerpo de Marion: lo encierra en su auto, que hunde después en un pantano. Con el vehículo han desaparecido los 40.000 dólares. Lila, hermana de Marion, preocupada por su desaparición, visita a Sam y deciden investigar juntos. Lo mismo hace el detective Arbogast, que llega al motel e interroga a Norman, quien se muestra amable, aunque su actitud revela que guarda un secreto.

Arbogast telefonea a Lila, le comunica que sospecha de Norman y su madre, y va a seguir investigando cuando es apuñalado mientras sube una escalera. Sam llega al motel buscando al detective pero Norman ya ha dispuesto el cuerpo y el auto en su pantano de confianza. Lila y Sam visitan al *sheriff* local, cuya esposa informa que la madre de Norman y su amante fueron encontrados muertos muchos años antes. A Lila le sorprende esta revelación y comenta que Arbogast le había dado a entender que la madre seguía viva. Sam y Lila llegan al motel y ella entra en la casa a investigar mientras Sam distrae a Norman, que advierte sus propósitos. Lila llega al sótano y ve, de espaldas, a una anciana en su mecedora. Se acerca, la hace girar y ve el cuerpo momificado de la señora Bates. Entra Norman disfrazado con ropa de su madre y una peluca. Trae el cuchillo en la mano, pero es desarmado por Sam. Un psicólogo explica la condición mental de Norman: al sentirse atraído por alguna mujer, su personalidad se identifica con la de su madre y «elimina» al objeto del deseo; todo parece indicar una lucha de personalidades donde la madre ha ganado. De esta insípida explicación se pasa a un impresionante plano secuencia en el que Norman, inmóvil, se habla a sí mismo con la voz mental de su madre. La imagen final es la cajuela[15] de un auto que está siendo rescatado del pantano.

En la pequeña granja de la familia Gein, en Plainfield, Wisconsin, se descubrió en 1957 que el buen Edward o Ed Gein se había dedicado, a partir de las muertes de su madre y de su hermano, a un pasatiempo que llenaría de vergüenza a Gilles de Rais y opacaría a las brochetas humanas de Vlad Tepes[16]: aproximadamente entre 1948 y 1957, Ed se entregó en cuerpo y alma a montar, muy a lo *do it yourself*, un laboratorio de cambio de sexo. Edward deseaba ardientemente ser «Edwina», e inflamado por el espíritu de empresa americana y el reciente éxito de Cristina Jorgensen[17] optó por experimentar de inmediato. Durante años se «vistió» con la piel de cadáveres femeninos que desenterraba con ayuda de un débil mental senil, practicaba una suerte de taxidermia primitiva con las cabezas y algunos órganos de sus víctimas y tenía la casa cubierta de *souvenirs* del mismo origen. Cuando murió el anciano que lo ayudaba, Ed consideró que el trabajo de desenterrar cadáveres no era económico, así que los empezó a fabricar… frescos.

Para desgracia del mundo psicópata, Ed fue capturado. Se descubrieron en su casa exquisitas creaciones: lámparas de *pies*, amplios sillones con *brazos*, delicados brazaletes y decenas de artesanías y deliciosos bocadillos que él mismo preparaba con «lo que le sobraba» de sus experimentos. Desgraciadamente, tanta dedicación no se valoró como él hubiera querido y fue encerrado en un asilo para criminales psicópatas.

La historia de Gein ha inspirado decenas de obras de ficción. Solamente en el cine se ha tomado como base para *Deranged*, de Alan Ormsby; *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper; un maravilloso episodio de la reciente *Pueblo satánico*, de Jeff Buff, y… *Psicosis*, de Alfred Hitchcock.

Tanto Spoto como Truffaut y muchos más presentan como «radical» el cambio estructural entre la novela *Psicosis* (*Psycho*, 1959), de Bloch, y el filme *Psicosis*, de Hitchcock; eso es proclamado por muchos fans de Bloch como inexacto e injusto.

Robert Bloch nació en Chicago en 1917 y desde los 15 años empezó a escribir relatos de terror que vendió rápidamente a la famosísima revista *Weird Tales*, donde entró en contacto con Lovecraft e ingresó en su «círculo» de discípulos epistolares. Bloch es famoso entre los aficionados al terror por sus relatos de final sorpresivo o cuya intriga depende enteramente de un chiste corto al final. La obra de Bloch es dispareja; tan pronto crea una pequeña joya como *Suyo afectuosamente, Jack el Destripador* (*Yours Truly, Jack the Ripper*, 1962), como decenas de historias francamente estúpidas. Para desgracia del propio Bloch, un autor siempre es recordado por su última obra maestra, y él ya tiene demasiado con el mote de «el autor de *Psicosis*». Hombre de prodigioso y fértil ingenio, Bloch gozaba ya de buen prestigio como escritor de cuentos cortos mucho antes de *Psicosis*.

Llegó a Hollywood en 1959 para trabajar en una serie de televisión sobre sus textos (para el mismo trabajo había sido llamado también otro joven llamado Ray Bradbury), aunque, en palabras del mismo Bloch, a su llegada, «el señor Hitchcock ya filmaba mi novela *Psicosis*, pero la cinta no se lanzaría sino hasta el verano siguiente, y nadie, nadie parecía muy emocionado respecto al proyecto…».

Hitchcock también declaró: «No empecé teniendo en mente que iba a hacer una cinta importante. Pensé que me divertiría con el asunto y la situación […] era un experimento en este sentido: ¿podía hacer un largometraje con las mismas situaciones de un *show* de televisión?». La realidad es que los ejecutivos de la Paramount temían un fracaso económico, y *Hitch* tuvo entonces que autofinanciar el proyecto con un arreglo por el que quedaba dueño del 60 por 100 del valor del negativo.

Aunque los cambios entre novela y filme pueden parecer pocos, en lo cuantitativo, los defensores encarecidos de Bloch, dicen que son cualitativamente muy importantes. El simple hecho de haber transformado a Norman Bates del regordete hombrecillo con gafas y escaso pelo rizado, que se regocija pensando en cómo los incas estirarían la piel humana, al Norman Bates de Anthony Perkins, un hiperactivo comilón de caramelos, de mirada ingenua y apariencia agradable y refinada, casi infantil, transforma por completo la relación obra-receptor, ya que, subversivamente, a pesar de ser Perkins el «malo» de la cinta, es también el único con quien *Hitch* permite alguna identificación después de la muerte de Marion. En la novela, sin embargo, el lector no puede sino esperar que tan extraño individuo y su enloquecida madre sean descubiertos lo más pronto posible. El hecho de que Hitchcock haya adoptado el final sorpresa típico de Bloch tampoco indica nada ya que el director (igual que Castle, De Palma y muchos otros de su estilo) lo utiliza solo como recurso superficial para mantener o reavivar el interés del espectador. Hitchcock pudo haber optado por repetir (de haber sido un simple artesano, como Castle) lo mismo que «le había funcionado tan bien» en *Vértigo*: revelar todo y anular

la sorpresa, pero hubiera privado al espectador de la perversa identificación con el psicópata asesino. *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, será siempre una obra infinitamente perdurable, en tanto que *Psicosis*, de Robert Bloch, permanecerá como una novela ingeniosa.

Dentro del ciclo de «catalización» de Hitchcock mencionado al hablar de *Falso culpable*, *Psicosis* es fundamental, puesto que se erige junto con *Los pájaros* y *Frenesí* como el retablo definitivo a la «madre terrible» y es uno de los trabajos más importantes para entender el papel de la violencia en los filmes de Hitchcock.

La famosa secuencia del asesinato en la ducha, por la que Charles Bennett le dijo a Hitchcock que era un «sádico hijo de puta», se llevó una semana de rodaje; dura 45 segundos y está compuesta por cerca de 70 planos. Estos planos fueron dibujados meticulosamente por Saul Bass, pero Hitchcock impuso forzosamente dos de ellos. Saul Bass nos dice: «Yo era un purista. Mi concepto de la escena era: *a)* No ver el arma, solo sentir su presencia, y *b)* Nada de sangre, excepto al final, cuando se va por el drenaje». Pero Hitchcock exigió incluir dos planos más: uno en que el cuchillo parece penetrar el abdomen y otro en que corre sangre mientras ella cae al suelo. Durante años, dice Stephen Rebello, «la secuencia se le ha atribuido a todo el mundo; desde un técnico especial alemán al diseñador Saul Bass, quien a mediados de los setenta sorprendió a todo el mundo asegurando su autoría sobre el asunto». Lo importante en este caso no es la trivialidad de quién diseñó o concibió la secuencia; Hitchcock era el «gran filtro» de ideas en sus sets. Lo importante es que Hitchcock optó por hacer de esta secuencia la más violenta de la película y de su carrera hasta esa fecha.

Para empezar a entender *Psicosis* recordemos que Spoto dice que de esta cinta en adelante la violencia y el estilo narrativo de Hitchcock «se apartan radicalmente de todo lo que le había precedido durante sus treinta y cinco años de cine», y que Truffaut comenta con *Hitch* que «*Psicosis* estaba orientada ya a una nueva generación de espectadores. Hay muchas cosas ahí que usted nunca había hecho en sus filmes anteriores». A lo que Hitchcock responde: «Absolutamente». Esto es también verdad, en el sentido técnico, referido a *Los pájaros*. En un programa especial dedicado a su obra, *Hitch* comentó que «nuestro mal y nuestro bien, se están uniendo entre sí hoy en día, hemos llegado hoy al punto, en nuestra época sofisticada, en que difícilmente puedes distinguir uno del otro…». La palabra clave de esta declaración de Hitchcock es «sofisticado». Si vemos detenidamente *El hombre que sabía demasiado* o *Vértigo*, encontramos que en su narrativa y su aspecto el filme es en general bastante «clásico», limpio, aun de los años cincuenta. Hitchcock ha sido llamado «el más experimental de los cineastas industriales» y *Psicosis* es una muestra más de la sofisticación a la que estaba llegando por medio de la experimentación continua; como afirma Stephen Rebello, «Hitchcock sentía que el proyecto marcaría un nuevo inicio […] avisando a la industria que un caballo de carga con 60 años encima podía ser tan innovador como la sangre nueva».

Como si *Vértigo* hubiera sido una suerte de presagio, donde se habla del «final de la época dorada», somos testigos de cómo Hitchcock deja finalmente sus personajes y escenarios fastuosos y elegantes, en el sentido clásico del término, para entrar de lleno en su terrible visión del mundo «común y corriente» de cada día. Si Hitchcock no hubiera dado este paso, y los que analizaremos a continuación (incluida la evolución de su violencia), su falta de vigencia hubiera sido inminente.

En la evolución de Hitchcock mucho tiene que ver su cabal comprensión del medio televisivo. A través de la televisión, el público disfrutaba de un acceso más continuo a la narrativa visual; esto, en muy poco tiempo, volvió a la gente menos incauta y más sofisticada en sus exigencias de lo que se le presentaba en el cine. Ante el ataque de la televisión, Hollywood volvió a la carga «a lo grande», con grandes historias y recursos novedosos como el 3-D, pero el público parecía contento con los entonces modestos programas que le ofrecía la televisión. Llegaban los sesenta; la era «color pastel» de Estados Unidos iba perdiendo vigencia, los espectadores pedían historias que reflejaran más claramente lo que veían a su alrededor. De la misma manera, la violencia presentada en televisión había ido enfriando gradualmente la capacidad del espectador, que ya no se tragaba las muertes limpiecitas, las balas que causaban la muerte sin que la ropa del aludido quedara manchada aunque fuera mínimamente. La nueva forma en que el espectador recibía la violencia exigía nuevos y más sofisticados recursos para seguir produciendo el efecto de antes. Hitchcock, privilegiadamente sensible a la «gran mente» del público, tuvo a su cargo varias temporadas de televisión que sin duda lo hicieron reflexionar sobre su manera de hacer cine. «Al llegar a América [dijo *Hitch*] tomé verdadera conciencia de la reacción del público…»; entendió que esa reacción era el verdadero poder del cine, y después de *Con la muerte en los talones* le sobrevino una importantísima «toma de conciencia» que se refleja en la siguiente anécdota, narrada por Ernest Lehman:

> Durante el rodaje de algunos exteriores en Nueva York, me llevó a cenar al Christ Celia. Había tomado algunos martinis y en un extraño momento de intimidad sentimental colocó su mano sobre la mía y susurró: «Ernie, ¿te das cuenta […] el público es como un gigantesco órgano que tú y yo tocamos? En un momento determinado tocamos esta nota y obtenemos esta reacción, y luego interpretamos aquel acorde y ellos reaccionan de aquella forma. Y llegará el día en que ni siquiera tendremos que hacer ninguna película… todo el mundo llevará electrodos implantados en sus cerebros y nosotros simplemente apretaremos diferentes botones y ellos harán “oooooh” y “aaaaah” y los asustaremos y los haremos reír. ¿No será maravilloso?».

Esa confesión demuestra que *Hitch* tenía en mente esa muy concreta preocupación desde antes de *Psicosis*, y es prueba importantísima de ello que si bien *Con la muerte en los talones* no tuvo gran éxito entre la crítica «seria», a *Hitch* solo

le importaron las reacciones del hombre cotidiano.

«En *Psicosis*… ¿no dirige usted más al público que a los actores?», le preguntó Peter Bogdanovich, y Hitchcock respondió: «Sí, eso es usar el cine puro para obligar al público a reaccionar —y prosiguió con lo que para mí es su declaración más importante, a estas alturas—: Es solo por eso, para que el público reaccione que el asesinato en el baño es tan violento, porque conforme el filme avanza hay menos violencia…».

La violencia que el espectador ve en los filmes de Hitchcock ha sido siempre menor que la violencia que el espectador siente que ve. Algunas personas, por ejemplo, juraban haber visto, en la secuencia del anonimato en la ducha, un plano en que el cuchillo penetraba físicamente el vientre de Marion y se llegó al extremo de revisar la cinta cuadro por cuadro para encontrarlo. La clave de la violencia en Hitchcock es que, al contrario de la de sus imitadores, era usada como un medio más para expresar su visión del mundo, y llevaba en sí misma una intención precisa, dosificada de acuerdo con lo que el director creía necesario para comunicar su intención al espectador.

El cuidado extraordinario que Hitchcock ponía en cada detalle estuvo presente en cada etapa de la producción de *Psicosis*, desde el *casting* hasta el vestuario. Hitchcock visitó Phoenix, localizó a una mujer similar a la Marion de la cinta, la siguió hasta su casa, fotografió todo su vestuario y pidió luego que esas fotos fueran usadas como base para el filme. Robert Clatworth y reprodujo lo más exactamente posible el tipo de motelito que se puede encontrar por la carretera y Hitchcock cuidó afanosamente cada detalle del interior y del exterior. El diseño del set como un todo, con la enorme y oscura casona alzada en línea recta sobre el motelito horizontal y patético, resulta extrañamente significativa. La decisión de filmar el proyecto en blanco y negro (en una época en que el color aseguraba cierta «recuperación comercial») fue tomada por Hitchcock no solo por razones económicas, como han dicho sus detractores, sino también para reflejar mejor el oscuro mundo que intentaba captar.

Por la misma razón optó por rodar la mayoría del filme con lentes angulares de 50 mm, más aproximado a la visión real del ojo humano. La otra secuencia violenta del filme es cuando «la madre» apuñala en la escalera al detective Arbogast. Como las escaleras, *motif* hitchockiano por excelencia, ya habían sido usadas por el director en múltiples ocasiones, pidió a Saul Bass que diseñara la secuencia para lograr algo nuevo. Sin embargo, el día en que tal secuencia había de rodarse Hitchcock cayó enfermo y pidió a su asistente Hilton Green que la dirigiera siguiendo al pie de la letra sus instrucciones. La caída de Arbogast fue planeada para que el hombre se precipitara hacia abajo en una especie de carrito que diera mayor fluidez al movimiento. Green tuvo un problema con el plano en que el detective sube por la escalera. En todas las tomas había un ligero foco suave a mitad del viaje. Green, según él mismo, no creyó que el error «fuera fatal, ya que en el guión visual de Saul

Bass se mostraban cortes rápidos, técnica aprobada por Hitchcock». Sin embargo, al ver los *rushes*, Hitchcock «cruzó las manos en su espalda y dijo: “Amigos, hemos cometido un error. En el momento en que *cortamos* las manos en el pasamanos, y los pies, estamos telegrafiando que algo va a pasar. Quiten todo excepto el plano en el monorriel (el que estaba fuera de foco)”», y prosigue Green: «Entonces le preguntamos: “¿Y qué pasará con el foco suave…?”», a lo que él respondió: «Tendré que vivir con eso…». Después, dice Stephen Rebello, «Hitchcock no solo rechazó el concepto visual de Bass, sino otra alternativa, sugerida en un *story board* por Clatworthy», en la que Arbogast era recibido desde el punto de vista de la «madre».

Una curiosidad de la censura: el comité examinador luchó con Stefano y Hitchcock para evitar la aparición en pantalla de un excusado «funcionando» que se lleva el agua. «La mera visión de una *toilette* es ofensiva», afirmaba el comité, pero Stefano y *Hitch* pensaban que si anteponían a la secuencia del asesinato una imagen tan poco común, el público «bajaría la guardia», y eso aumentaría el impacto de lo que iba a suceder. Finalmente, la imagen de la *toilette* quedó en el filme. Más tarde, durante la exhibición de su corte definitivo ante el mismo comité, Hitchcock oyó con sorpresa que consideraban ofensivo el desnudo de la ducha (Hitchcock había contratado a Marli Renfro, una bailarina de 23 años, para que doblara a Leigh sin cubrirse los pechos por pudor), ya que «si se veía cuadro a cuadro, y aumentada, era posible detectar en la cinta un par de cuadros en los que aparecía un pezón o un fragmento de pecho». Hitchcock devolvió su lata al comité sin haber tocado un solo cuadro, y entonces, según Stephen Rebello, «los tres miembros del comité que habían visto el desnudo ya no lo advertían, pero los dos que no lo habían visto, ahora sí».

El trabajo de los actores de *Psicosis* resultó óptimo en la mayoría de los casos. Anthony Perkins, a quien Hitchcock escogió tanto por su físico como por lo económico que resultaba (tenía el compromiso con la Paramount de hacer una película más para cumplir su contrato), ofreció al director una de sus mejores actuaciones. La relación entre él y Hitchcock fue mejorando día con día. Al principio, el director lo miraba con recelo, no lo escuchaba mucho y difundía gozoso el rumor de que su estrella era homosexual. Perkins, por su parte, se entregó de lleno al proyecto y cada mañana sugería pequeños detalles acerca de su personaje. Hitchcock se fue dando cuenta de esto y al final se volvió excepcionalmente cordial con Perkins: aceptaba ya casi cualquier sugerencia que el actor hiciera. El personaje de Norman fue muy enriquecido por el trabajo de Perkins, y hoy es imposible pensar en otro actor que lo hubiera interpretado con mayor sensibilidad. Hitchcock también encontró muy agradable trabajar con Janeth Leigh, cuya única objeción era aparecer desnuda en la secuencia de la ducha, porque sentía que eso dañaría su imagen y porque se avergonzaba de «tener los pechos muy grandes». Hitchcock logró convencerla de que apareciera con una cinta que le cubriera los pezones y el vello púbico. El ritmo de trabajo y el vapor de la ducha terminaron por desprender el adhesivo de esa última barrera de timidez, pero, según Leigh, a esas alturas «ya me importaba un pepino». El

único actor con quien *Hitch* —hombre sensato— tuvo problemas fue el pelmazo de John Gavin, que molestaba al director con sus frecuentísimas peticiones e «inteligentes aportaciones». Gavin, que como Reagan era casi tan mal actor como político, sugería, por ejemplo, cómo debía entrar por una puerta para lucir mejor su rostro, y Hitchcock, punzante, confiaba a sus ayudantes: «No se preocupen, si él entra así, habrá una enorme sombra cruzándole la cara».

De Vera Miles no se ha hablado mucho. Todo parece indicar que Hitchcock, resentido porque ella no había trabajado en *Vértigo*, decidió castigarla a través de su simple utilización «por estar bajo contrato».

Una vez más, el trabajo de Bernard Herrmann es digno de ser resaltado. Joseph Stefano dice haber sentido que «Herrmann fue la primera persona que entendió el filme, la primera persona que dijo: "*Oops*… tenemos algo más en esto…". Aunque al principio se disgustó con Hitchcock cuando —para ahorrar— sugirió pagarle "solo lo estipulado sindicalmente"; se sobrepuso pronto a esa desavenencia y se concentró en hacer una pista sonora que tan pronto expresaba reflexión o duda como tensión o tranquilidad». Pero quizá la pieza más conocida del trabajo de Herrmann sea la pista creada únicamente con instrumentos de cuerda para el asesinato en la ducha. Hitchcock había concebido la secuencia del asesinato sin música, para que se oyeran solo los gritos y el chapoteo del agua. Herrmann tuvo que pelear e insistir durante horas para defender su sugerencia musical, y Hitchcock tuvo entonces que admitir que aquella pista no solo aumentaba en efecto, sino que daba una nueva dimensión de violencia a la escena. La pista de Herrmann funcionaba tan bien que, según Stephen Rebello, Robert Bloch «se sintió aliviado» de que nadie le pidiera su opinión sobre la música, pues «no estaba preparado para oír aquellos chirridos».

La recepción crítica inicial de *Psicosis* fue desfavorable en su gran mayoría. Los críticos proponían desde «quemar a Hitchcock» hasta prohibir la cinta en todos los cines. No fue sino tiempo después de su monstruoso éxito económico (cerca de 16 millones de dólares en un mes de exhibición por solo 806.000 dólares de inversión, con copiado y publicidad incluidos) que se empezó a revisar la cinta con mayor detenimiento.

Robin Wood dice que «la película contempla el máximo horror sin histeria, con una objetividad sosegada, casi serena». Spoto agrega que *Psicosis* postula que «el sueño americano se ha convertido en pesadilla», y también sugiere que el personaje de Norman (especialmente en la conversación que sostiene con Marion en el porche del motel) parece un reflejo del propio Hitchcock. Tanto Wood como Spoto opinan que esta cinta es una horrenda metáfora sexual y una obra altamente anarquista, ya que el simple hecho de asesinar al personaje principal, contra las expectativas del público, deja a ese público durante el resto del filme, y probablemente durante más tiempo, con un sentimiento de que no hay «nada de qué asirnos, con el centro de la película aparentemente disuelto». Es por esa razón, aclara Wood, que «nos adherimos a Norman Bates, el único otro personaje disponible, preparados para este

desplazamiento de simpatías», que resulta demoledor cuando descubrimos que es él quien ha matado a Marion.

Wood y Spoto coinciden también en que la relación Marion-Norman se vuelve entonces fundamental. Spoto llega a pensar que «al adaptar la novela, el nombre de la protagonista ha sido cambiado de Mary a Marion […] [para acercarlo al de Norman [prácticamente anagramas] complementando ella la personalidad de él». El cambio de nombre, ciertamente importante, se debió a que el departamento legal de la Paramount encontró en Phoenix a una Mary Crane, y esa coincidencia podía dar lugar a demandas legales. El hecho del cambio importa porque la hipótesis de Spoto parece no solo acertada, sino también bastante probable. Hitchcock era muy dado a rebuscados juegos de palabras, de los que también es clara muestra el hecho de que la «madre» está encerrada en el sótano para frutas. Aunque Wood da un significado más profundo a ese dato y lo asocia con la fecundidad maternal, también es probable que para *Hitch* haya sido solo un chiste más en lo que él consideraba una comedia, pues *fruit*, en inglés, vale tanto para fruta como para apodar a alguien que ha perdido la razón.

A lo largo de todo el filme hay largas secuencias en que no se pronuncia una sola palabra, contrastadas con otras en que el diálogo se vuelve abundante, aunque nunca molesto. Tanto las partes dialogadas como las que transcurren en silencio despiertan en el espectador la misma tensión. Basta recordar la espléndida secuencia con el policía de carretera, o la del «regateo» del vendedor de autos (ejemplo perfecto de la teoría de la bomba bajo la mesa), en que el diálogo trivial y bobo llega a molestar porque ya estamos enterados de la situación de Marion.

En *Psicosis*, Marion viaja, como tantos otros personajes de Hitchcock, y su viaje es hacia la noche, literal y metafóricamente; Marion habrá de encontrar el lado oscuro del pueblo americano y finalmente la muerte, en un completo sinsentido en que el dinero ya ni siquiera existe como móvil, pues se hunde junto con su cadáver en la cajuela del auto. El móvil de Norman será tan turbio como su mente. La lógica, y con ella la calma que ofrece, desaparecen en el pantano junto con el auto y serán recobradas (metafóricamente) llenas de lodo y suciedad, solo después de que el psiquiatra nos dé una explicación «civilizada» y engorrosa sobre el porqué de los crímenes de Norman. Según Wood, «la explicación omite tanto como explica», y Spoto considera la secuencia que sigue, cuando vemos que Norman ha quedado en manos de la «madre» —con la sutil sobreimpresión, durante una fracción de segundo, del rostro del cadáver sobre la cara de Norman, quien desea mostrarse «incapaz de herir a una mosca»—, como «una broma» de la explicación que le precede y, por supuesto del público, pues muestra el complejo y terrible mundo interno del psicópata «más allá» de la pobre explicación racional.

Psicosis es probablemente la cinta más terrible de Alfred Hitchcock. Su visión, la más aproximada al purgatorio, parece basarse en la idea de que «estamos todos un poco locos», como dice Norman, y hemos de recibir horrores desproporcionados aun

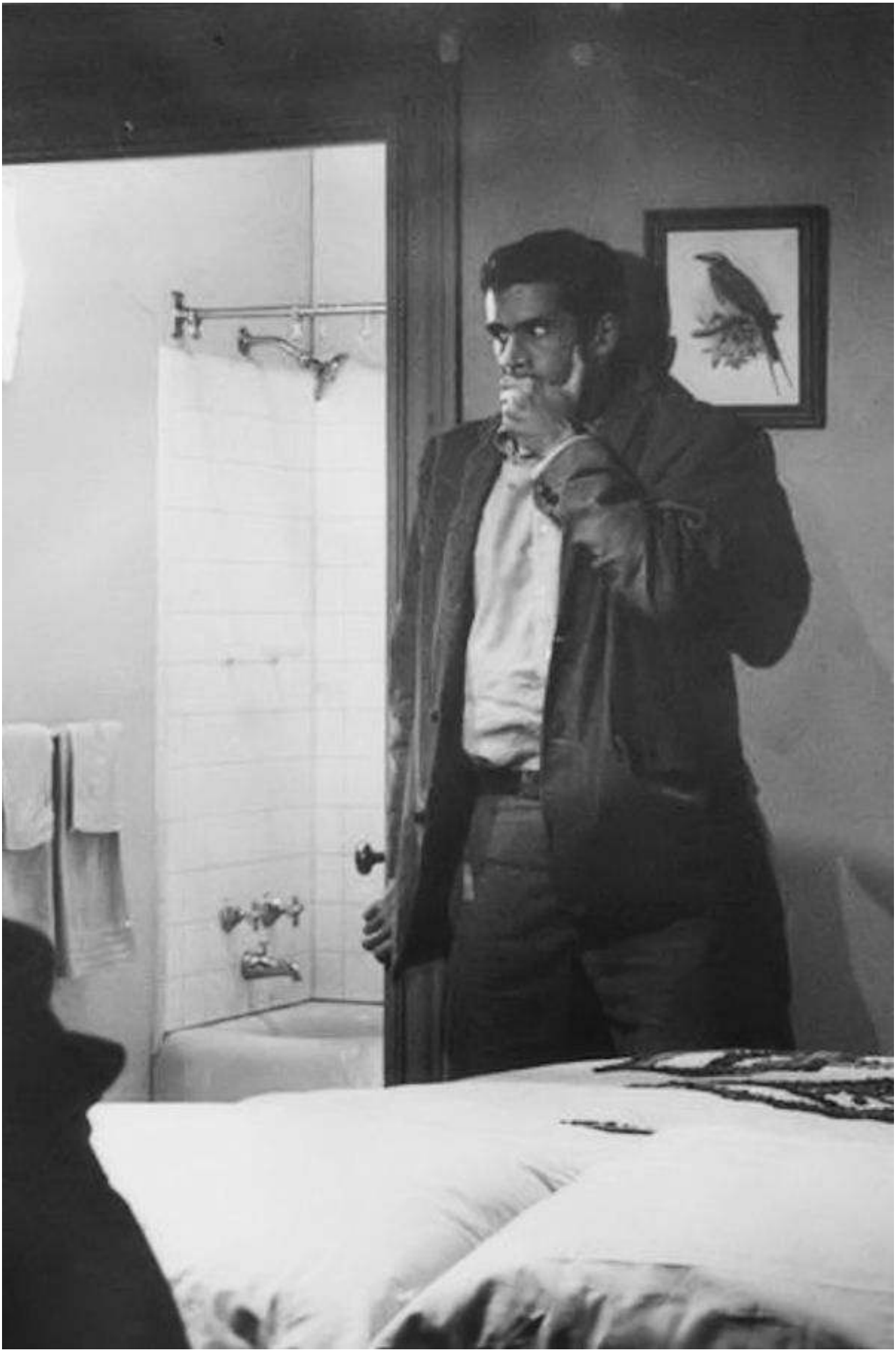
a cambio de lo que consideramos «pequeños crímenes», o peor todavía, sin que medie delito alguno de nuestra parte.

La película marcó para siempre a todos los que trabajaron en ella. Anthony Perkins (quien actualmente sigue sosteniendo su vida entera con lo que obtuvo por la segunda y tercera partes de la cinta, dirigida la tercera por él mismo), Bloch, Herrmann y el mismo Hitchcock, son recordados por el gran público principalmente por esta cinta, que para muchos timoratos se volvió responsable de la despreciable variante del *gore*[18]: el *slasher* filme, o sea, el filme donde un asesino con toda suerte de máscaras se afana por clavar cualquier instrumento punzocortante (eléctrico o de mano) en los cuerpos de adolescentes fornicantes. Seguramente quien emite este juicio después va a casita y gira al revés los discos de Led Zeppelin, invocando a algún polvoriento dios sumerio.

Se llegó al extremo de acusar a *Hitch* de que, después de ver su filme, un hombre hubiera matado a su cuarta víctima, a lo que Hitchcock respondió: «¿Y se puede saber qué vio antes de matar a las anteriores…?». Janet Leigh afirma que después de que *Psicosis* fue exhibida en televisión, empezó a «recibir grandes pilas de correspondencia de locos que […] la amenazaban con hacer realidad la secuencia del asesinato de la ducha». Norteamérica se tomó muy en serio el horrible reflejo que Hitchcock mostró de ella.

Ante tales reacciones, Hitchcock se sorprendía cada vez más, ya que él continuaba viendo la cinta como una comedia de humor negro (John Landis afirma que uno la empieza a considerar así «después de verla por segunda vez»). Robin Wood, sin embargo, opina que «juzgar la película como una obra “divertida” puede considerarse una manera [la de Hitchcock] de conservar la salud mental» y concluye que Hitchcock fue «un artista mucho más grande de lo que él mismo pensaba».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Caminando con un sombrero tejano.



LOS PÁJAROS

(THE BIRDS - 1962)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Evan Hunter, basado en un cuento corto de Daphne du Maurier. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Pinturas matte*: Albert Whitlock. *Producción composición del sonido electrónico*: René Gassmann y Oskar Sala, asesorados por Bernard Herrmann. *Edición*: George Tomasini. *Vestuario*: Edith Head. Asistente personal de Hitchcock: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (señora Bundy), Charles McGraw, Ruth McDevitt, Malcolm Atterbury, Lonny Chapman, Elizabeth Wilson, Joe Mantell, Doodles Weaver, John McGovern, Karl Swenson, Richard Deacon, Doreen Lang. *Duración*: 120 minutos. // Rodada en Bodega Bay, San Francisco, y en los estudios Universal. Estrenada en 1963.

SINOPSIS: Melanie Daniels, caprichosa niña rica de la alta sociedad de San Francisco, conoce en una tienda de aves a Mitch Brenner, que busca unos periquitos australianos (aves del amor, en inglés) para regalar a su hermana que cumple años. El encuentro entre ambos es desagradable, pero aun así Melanie se siente atraída por él. Viaja al pueblito de Bodega Bay, donde vive Mitch, llevando los pajaritos consigo. Averigua que Mitch vive en compañía de su madre, Lydia, y de su hermana Cathy. Alquila un bote y deja su regalo «sorpresa». Ve con placer que Mitch espera su llegada y se prepara para encontrarla en el muelle. Cuando va a desembarcar, una gaviota la hiere sin motivo alguno. Mitch la lleva a cenar a su casa y es invitada a la fiesta de Cathy. Esa noche se aloja en el hogar de Annie Hayworth, la maestra del pueblo, que también estuvo enamorada de Mitch y renunció a él por la desaprobación de Lydia. También Melanie despierta ese sentimiento en la señora Brenner. Una gaviota se suicida estrellándose contra la puerta de entrada en casa de la maestra. Una «lluvia» de golondrinas entra por la chimenea de los Brenner. Un granjero aparece muerto, con las cuencas de los ojos vaciadas a picotazos. La fiesta de Cathy se interrumpe ante el ataque de las aves. El caos se desata cuando aves de diferentes especies persiguen a los niños de la escuela y matan a la maestra. Un nuevo ataque causa la explosión de una gasolinera. Los Brenner se refugian en su hogar. Melanie queda sumida en el mutismo después de ser picoteada brutalmente. Mitch salva su vida y Lydia la cuida con esmero. Todos suben al auto y cruzan un desolado paisaje cubierto por aves de todos tipos que los miran desafiantes.

Los pájaros es la película más espectacular de Hitchcock, uno de los ejercicios técnicos y fílmicos más impresionantes en toda la historia del cine y la perfecta continuación narrativa y temática del Hitchcock más sofisticado de *Psicosis*.

Dentro de su ciclo «catalizador», la cinta lleva a su cabal consecuencia la

obsesión que Hitchcock sentía por las aves como «heraldos del caos» (palabras de Spoto), usadas muy *à propos* para traer sobre los humanos la última y más grande evidencia de su coexistencia con el caos mismo.

Todo empezó durante un viaje con Alma; Hitchcock leyó sobre un hecho en La Jolla, California: más de un millar de aves se precipitaron al interior de una casa por la chimenea y destruyeron la mayoría de los muebles, además de herir a la propietaria mientras luchaban por soltarse de su cabellera, en la que se habían enredado. Hitchcock recordó entonces que en una de las antologías publicadas bajo su supuesta supervisión había aparecido el relato corto *Los pájaros*, de Daphne du Maurier, de quien ya había llevado al cine *Posada Jamaica* y *Rebeca*. No había considerado muy en serio las posibilidades fílmicas de la historia (que tendía a ser más bien ambigua), pero la archivó en su mente. Tras el fracaso de tres proyectos sucesivos y después de leer otra noticia sobre un ataque de aves en Santa Cruz, decidió llamar a Joseph Stefano, quien amablemente rechazó el proyecto. Hitchcock seleccionó a Evan Hunter, quien de inmediato se puso a trabajar en el asunto. Hunter, prolífico escritor al que *Hitch* había conocido durante el rodaje del episodio *El ataúd de cristal* (*The Crystal Trench*, 1958) para la televisión, resultaba muy adecuado para trabajar en la idea. (Se ejercitaba frecuentemente en la novela policiaca con el seudónimo de Ed McBain).

Otro proyecto de Hitchcock era *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964), basado en la novela de Winston Graham, pero lo abandonó enfurecido porque Grace Kelly, ahora princesa de Monaco, declinó la oferta de protagonizarlo: sus súbditos no lo consideraron «apropiado».

Kyle B. Counts presenta en su detallado estudio técnico de *Los pájaros* un asombroso testimonio de la minuciosidad con que *Hitch* abordó cada aspecto técnico del filme. Dado que uno de los aspectos más interesantes es el técnico, y que es poco el espacio del que dispongo, trataré de resumir lo expuesto por Counts siguiendo su propio esquema.

Créditos técnicos

Hitchcock contrató de inmediato a Robert Boyle como director artístico. De hecho, Boyle fue la primera persona contratada para el equipo técnico artístico. Boyle recuerda que una de sus mayores preocupaciones era el resultado que podían ofrecer los procesos ópticos para sobreimpresionar las aves, ya que sabía «que sería difícil usar pájaros reales para las situaciones sugeridas en la historia». La idea de usar solo réplicas mecánicas resultó absurda, ya que después de algunas pruebas fue evidente que no parecían animales verdaderos. Bud Hoffman, editor asociado, recuerda que en una de las pruebas vio cómo el personal de efectos especiales «soltaba de pronto unas criaturas extrañísimas parecidas a aeroplanos con alas que se movían de arriba abajo».

«El diseño general del filme […] estuvo basado en la famosa pintura de Edvard Munch, *El grito* […] la desolación y locura […] un enfoque subjetivo a fin de que el público pudiera compartir emocionalmente los sentimientos de los personajes».

Boyle recordó entonces que el uso de un proceso que empleaba vapores de sodio, permitía mejores resultados que la pantalla azul, «técnica que hoy en día se ha perfeccionado». El sistema era operado por Ub Iwerks, cofundador del imperio Disney (Iwerks y Disney crearon a *Mickey Mouse*). Cuando Disney le permitió seguir adelante con el proyecto, Iwerks se entregó a él en cuerpo y alma.

En total, la cinta iba a tener ¡412! planos[19] en los que intervenía el proceso óptico y requirió toda la pericia técnica y las innovaciones disponibles en el momento (incluido un nuevo tipo de revelador). Se gastaron cerca de seis kilómetros de película en pruebas y planos de aves volando. En algunos casos, las aves tuvieron que emplear el proceso conocido como «rotoscopio», o sea que, para filmar algunos planos, las aves tuvieron que ser «bloqueadas» (este término equivale a cubrir a mano la silueta de la figura a insertar) plano por plano. Y en algunos casos las imágenes requirieron cerca de 32 «pases» ópticos (cada «pase» es una inserción en la máquina de impresión óptica; con cada «pase» la imagen se «degrada» un poco, a menos que se ponga en ella un cuidado extraordinario) sin que eso afectara irreversiblemente la calidad de la imagen (un promedio «normal» de «pases» es de solo cuatro por imagen). El trabajo era verdaderamente titánico.

La localización

Hitchcock dejó claro desde un principio que la cinta debía tener una atmósfera actual y placentera. Geográficamente debía ser plana, para tener un enorme cielo donde se pudieran manejar toda clase de efectos.

El lugar seleccionado fue Bodega Bay, un pueblecillo cercano a Santa Rosa, donde *Hitch* había rodado *La sombra de una duda*. A sugerencia de Boyle, se usaron tres comunidades (Bodega, Bodega Bay y Bodega Head) para obtener entre todas las locaciones el pueblo imaginario de Hitchcock. El hermoso sol del lugar era un obstáculo para el director, que deseaba un ambiente frío (la mayor parte de los horrores de la cinta suceden, sorprendentemente, de día). Eso terminó por resolverse parcialmente en el laboratorio y con la ayuda de Al Whitlock, un veterano maestro de una técnica especial llamada *matte painting*, que en su principio más sencillo consiste en fundir una pintura hiperrealista con una locación real a fin de anular o crear lo necesario para que el lugar funcione visualmente como un filme lo requiere. La pintura se ejecuta sobre vidrio para que la localización real se vea a través de él, y en ella se reproducen las condiciones de luz existentes en el lugar. Whitlock (que había trabajado ya con Hitchcock en labores mucho más sencillas de *39 escalones* y *Alarma en el expreso*), realizó para este filme 12 pinturas que le llevaron más de un año de

labor completamente individual. Gracias a Whitlock, la geografía del lugar se unificó a los ojos del espectador; algunos aspectos indeseables del paisaje fueron cubiertos rápidamente y se creó la aterradora imagen final de la cinta, de la cual 80 por 100 es pintura.

Las aves

Para lograr un control más exacto posible sobre los animales reales usados en algunas secuencias y combinados con «maniquíes» o aves mecánicas (las secuencias de «multitudes» plumíferas, en segundo o tercer plano), se contrató a Ray Berwick, entrenador de *Lassie*, que trabajó ocho meses en la preparación de la película. Aun así, no todo quedaba bajo control y Berwick recuerda que «las gaviotas iban deliberadamente a atacar los ojos de los actores» sin que se pudiera hacer mucho para evitarlo.

Algunas aves trabajaban «a pico cerrado» para evitar accidentes, y hubo «extras» inquietas a las que se inyectaron tranquilizantes para que no volaran o se movieran.

Un día fatal hubo que hospitalizar a 12 o 13 miembros del *staff* por picotazos de ave. Aparte de eso, otros animalitos no contratados se infiltraron en las plumas de las aves, y muy pronto todo ser humano envuelto en el proyecto conoció ¡la ira de los piojos!

Robin Wood encuentra en la cinta:

> Dos falsas pistas capitales: *1)* La relación madre-hijo, que conduce a una especulación desencaminada sobre una vinculación posesiva e incestuosa […]. *2)* El empleo más bien tentativo de las técnicas de identificación del

> espectador […] para vincularnos con Melanie Daniels […] puede hacernos pensar que se nos está pidiendo que seamos Melanie […], y si nos acercamos a la película con tal preconcepción, esta solo puede parecer un fracaso.

Agrega Wood que «todo el mundo» quiere saber «¿qué significan?» los pájaros, lo que conduce a otras erróneas conclusiones. Truffaut comenta que seguramente las aves están «básicamente hartas de ser capturadas y confinadas en jaulas —si no son comidas— […] [y] han decidido invertir los papeles». Robin Wood continua diciendo que «una de las explicaciones [que coincide perfectamente con la de Truffaut] es: […] *Los pájaros* se están vengando del hombre por la persecución de que este los hace víctimas», argumenta que según Wood explica bien poco y «parece, simplemente, carecer de pertinencia». Para Víctor Erice, en la cinta se hace evidente la presencia de «una serie de obsesiones procedentes de la marcada educación católica» de Hitchcock, y sugiere que la intervención del caos puede tener origen divino. Wood propone una segunda explicación: «Los pájaros son enviados de Dios para castigar a la humanidad malvada», pero excluye tal justificación como totalmente ajena al tono de la película. La tercera explicación de Wood es que «los pájaros expresan las tensiones entre los personajes», pero, aunque a esta le concede mayor verosimilitud, afirma que «las objeciones no tardan en acumularse», pues las aves matan personajes «de cuyas tensiones no sabemos nada».

Donald Spoto define a *Los pájaros* como «un oscuro poema lírico acerca de la fragilidad de nuestro mundo supuestamente ordenado, y del caos que se encuentra listo para estallar».

Fritz Lang decía que «el crimen más horrible es el que no tiene ninguna razón de ser». Hitchcock ilustra ese principio en la secuencia del asesinato en la ducha de *Psicosis*, por el que ultima a la estrella casi en el primer rollo del filme. «Este inquietante sentido de precariedad, de imprevisibilidad —dice Wood— es, por supuesto, muy común en Hitchcock […]. Y es, a mi juicio, la función de los pájaros: ellos son una encarnación concreta de lo arbitrario y lo imprevisible».

No es casual que Spoto (y Fellini) hayan llamado al filme «un poema». Mucho se ha dicho que es en el género del terror donde un artista libre de las ataduras de «lo real» puede crear su reflexión más pura sobre el mundo, acercándose a lo que en literatura equivale a la poesía. *Los pájaros* es la única cinta de terror (en el sentido más fantástico y puro del término) que hizo Hitchcock, y la de más libre creación conceptual y artística.

La pista sonora, incluidos sus silencios y ruidos «casuales», fue manipulada a tal grado por Hitchcock, que no necesitó música alguna. Bernard Herrmann, sin embargo, cooperó en la supervisión de la pista electrónica de René Gassmann y Oskar Sala, que reprodujeron y alteraron (en un aparato llamado Trautonium) una serie de monstruosos chirridos y graznidos que redondean el clima de pesadilla de la obra.

Evan Hunter siempre lamentó que Hitchcock hubiera desechado cerca de una docena de páginas en las que el guión planteaba un final diferente al que tiene el filme. En el guión de Hunter, Melanie y los Brenner abordan su coche, sufren otro ataque de aves y son testigos de cómo estas se «adueñan» del pueblo: las vemos en el camino, en los botes, en las casas y picoteando cadáveres tirados en el suelo. Aunque Hunter afirma que su final era necesario para dar a entender que los Brenner no eran los únicos atacados por las aves, tal afirmación parece descabellada. El final de Hunter no solo hubiera caído en una patética repetición de simplemente «otro» ataque, sino que fuera innecesario, pues ya hemos visto que los Brenner no son las únicas víctimas tanto en la secuencia de la escuela como en la del restaurante-gasolinera, y en otras. Además, la ambigüedad del final que conocemos es, según Robin Wood, el «perfecto equilibrio del sentido de precariedad que se halla en toda la obra de Hitchcock», quien dijo a Truffaut: «Los pájaros parecen decir: “No estamos listos para atacarlos aún, pero nos estamos preparando. Somos como un motor que ronronea, y podemos encendernos en cualquier momento”».

He dejado para el final un asunto que merece nuestra especial atención por su importancia en el resto de la obra de Hitchcock. Ese asunto es Tippi Hedren. Alma y Alfred Hitchcock vieron a Tippi Hedren, por primera vez, en el anuncio de un refresco dietético. La joven modelo Nathalie Hedren (a quien su padre llamaba desde la infancia Tippi) sonreía ante el silbido halagador de un niño. Hitchcock pidió que algunos ejecutivos de la Universal se hicieran cargo de buscar a la joven y de ofrecerle un contrato exclusivo por siete años. Tippi (entre cuyas metas no se encontraba ser actriz) se sorprendió al principio; las condiciones económicas del contrato no eran ni con mucho jugosas, pero le garantizaban cierta seguridad económica. Finalmente fue presentada a Hitchcock, a quien los ejecutivos no habían mencionado sino hasta el último momento. Hitchcock empezó con ella un proceso de «modelación» dentro y fuera del set, exactamente igual al que había hecho antes con Grace Kelly, Ingrid Bergman, Joan Fontaine y Vera Miles, pero esta vez Hitchcock puso un cuidado y un calor mayor en cada paso. Como si el asunto fuera más personal. Y lo fue a corto plazo.

El interés del director por su estrella lo llevó, con el pretexto de cuidar la imagen de Tippi, a aprobar o desaprobar sus amistades y actividades personales, tratando de controlar cada movimiento de su vida, llegando al extremo de enviar detectives privados a investigar qué hacía al salir del set. Ella, entre tanto, se sorprendía por la prodigalidad de su director, pero temía que el asunto tomara el cariz que finalmente tuvo. Con la excusa de hacerle algunas pruebas de actuación, Hitchcock mandó construir costosos decorados y ordenó para ella réplicas de vestuarios de películas como *Rebeca*, *Recuerda* o *Atrapa a un ladrón*. Pidió a Edith Head que creara un vestuario completo para Hedren y agregó, «casualmente», un valioso collar de perlas. Tippi Hedren recuerda: «Encontré aquello sorprendente… gastó mucho más dinero en obsequiarme un guardarropa personal que en mis ganancias de un año». Cuando le

propuso el papel de Melanie, Hitchcock obsequió a la actriz un broche que representaba tres aves en vuelo, de oro y con incrustaciones de perlas.

A medida que el trabajo entre la actriz y *Hitch* los reunía con mayor frecuencia, el director empezó a enviar a casa de Tippi regalos más asiduos, acompañados de notitas que iban desde lo amable hasta lo ardiente. Hedren no correspondía a las impetuosas insinuaciones del señor director, por lo que este se sumía en variables estados de depresión-alegría y tan pronto hablaba maravillas de ella como evitaba dirigirle la palabra más de lo imprescindible.

Para entender cabalmente la enorme confusión que se creó entre lo personal y lo profesional, es clave la secuencia en que la actriz sube al ático buscando saber el origen de algunos ruidos y es picoteada con ferocidad, en la secuencia probablemente más impresionante de la cinta. Igual que la secuencia de la ducha en *Psicosis*, la secuencia del ático se preparó con extremo cuidado. Se construyó alrededor del set una enorme jaula para evitar que los animales escaparan. Hedren llegó la primera mañana en que se rodó esa secuencia y, confiando en que el efecto sería trucado (con aves mecánicas o con doble exposición), preguntó a Hitchcock: «Y… ¿qué usaremos para esto?», a lo que él respondió fríamente: «Oh… un montón de cuervos y gaviotas». El rodaje de la secuencia duró siete días. Para algunos fue la manera más calculada en que Hitchcock se vengó de los tempranos rechazos amorosos de «su creación». Cuando Tippi caía al suelo en alguno de los planos, Hitchcock observó decepcionado que las aves, asustadas, huían de la actriz, por lo que mandó colocar en su vestuario decenas de pequeñas cuerdas de nailon invisible que a su vez iban sujetas a las patas de las aves. La cámara de tortura amorosa inventada por Hitchcock resultó perfecta. Cary Grant, que visitó un día la filmación, se sintió conmovido ante la entrega de Hedren, que para entonces ya había sido picoteada varias veces. Hitchcock, sin embargo, estaba tan nervioso que no podía salir de su oficina hasta que todo estuviera listo para rodar. «Deseaba filmarlo —recordaba Evan Hunter—, pero algo en él no quería». El asunto culminó cuando una gaviota enfurecida picoteó el párpado inferior de la actriz, que sufrió un colapso nervioso y tuvo que permanecer en cama una semana. Pero las tensiones entre Hedren y Hitchcock llegarían a su lógica conclusión más tarde, durante el rodaje de *Marnie*, y tendrían profundas consecuencias en la última etapa fílmica de Alfred Hitchcock.

La cinta fue estrenada con un notabilísimo éxito de taquilla y provocó una pequeña ola de imitaciones de naturaleza *versus* hombre, cuyo más digno exponente es *Tiburón* (*Jaws*, 1975).

Bud Hoffman comentó a Kyle B. Counts que «50 cuervos decidieron que les agradaba entrar en los estudios Universal, y anidaron en un árbol fuera del *bungalow* de Hitchcock, procediendo a hacer sus necesidades sobre su automóvil…».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Sale de la tienda de mascotas llevando dos perritos con correa (sus mascotas en la vida real: Stanley y Geoffrey).

Escena de *Los pájaros* (1963), «la película más espectacular de Hitchcock», en opinión de Guillermo del Toro

MARNIE, LA LADRONA

(MARNIE - 1964)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Estados Unidos, 1963-1964. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham. *Fotografía* (en color): Robert Burks. *Música*: Bernard Herrmann. *Edición*: George Tomasini. *Diseño gráfico*: Albert Whitlock. *Vestuario*: Edith Head. *Asistente personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Tippi Hedren (Margaret o Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Louise Latham (Bernice Edgar), Martin Gabel (Sidney Strutt), Bob Sweeney (primo Bob), Alan Napier (señor Rutland) Mariette Hartley (Susan Clabon), Edith Evanson (Rita), S. John Launer (Sam Ward), Meg Wyllie (señora Turpin), Bruce Dern (marinero). *Duración*: 130 minutos. // Estrenada en 1964.

SINOPSIS: Marnie, ladrona profesional, sigue siempre el mismo *modus operandi*: se emplea como secretaria de su víctima y, una vez que está en condiciones de apoderarse del dinero, lo hace. Aunque después de cada robo cambia su apariencia por completo, Mark Rutland la recuerda de su anterior empleo (y robo). La encuentra atractiva y, ahora que trabaja para él, la observa con atención y le deja libertad total para actuar, permitiendo así que ella le robe una fuerte cantidad de dinero. Después, Mark la obliga a casarse con él a cambio de no denunciarla. No se detiene ante la frigidez de su esposa y la fuerza. Esto lleva al borde del suicidio a Marnie, que padece un miedo irracional a las tormentas y al color rojo. Esta última fobia le provoca un grave accidente mientras monta en una cacería a Forio, su caballo favorito, que, malherido, tiene que morir a manos de la misma Marnie. Lil Mainwaring, quien la rechaza por celos, trata de hacerla arrestar invitando a una recepción a Strutt, su anterior víctima. Mark chantajea a Strutt y evita que el encuentro se produzca. Mark descubre la raíz de los problemas de Marnie en un incidente de infancia: su madre Bernice era prostituta y llevaba a sus clientes a la casa. Una noche, tratando de defender a su madre de un marinero ebrio, Marnie lo mató con un atizador. La camisa blanca del hombre, manchada por el color rojo, es la ima gen que se ha fijado en la mente de Marnie. Su madre, que antes la despreciaba, parece abrirse a una reconciliación. Marnie y Mark albergan algo de esperanza.

Hitchcock le dijo a Bogdanovich hablando de *Marnie, la ladrona* cuando aún era un proyecto: «En términos estilísticos será como *Encadenados*». Al ver uno las lucecitas de colores y el horrendo aspecto de la película, desea saber qué hizo a Hitchcock cambiar de opinión.

Evan Hunter trabajaba en el primer tratamiento de *Marnie, la ladrona* basado en la novela de Winston Graham, mientras Hitchcock buscaba a la actriz ideal para interpretar el papel principal (Grace Kelly ya le había anunciado su decisión de no seguir con el proyecto). Hitchcock «descubrió» a la actriz Claire Griswold (esposa de

Sidney Pollack) y dedicó un enorme despliegue económico y artístico para tratar de hacerla una estrella, pero la actriz no se sintió cómoda con Hitchcock y decidió regresar a la vida privada tan silenciosamente como había salido de ella. Hitchcock volvió entonces sus ojos a Tippi, a quien decidió dar el papel principal.

Hedren seguía siendo el blanco de una creciente cantidad de regalos y ardientes notas enviadas por el director a su hogar. Hitchcock le había mandado diseñar y construir un hermoso remolque privado e insistía en pasar el mayor tiempo posible a su lado inventando cualquier pretexto profesional para obligarla a acudir a citas frecuentes.

Después de realizar dos cintas exitosas, y siendo ya conocido en toda América por su programa de televisión, *Hitch* se sentía lleno de energía y menos dispuesto a aceptar una resistencia a sus deseos. Evidencia de este estado fue el despido de Evan Hunter por su oposición a escribir la escena en que Mark viola a Marnie. Hunter no entendía por qué Hitchcock estaba tan obstinado en esa secuencia, y se lo dijo. Según testimonio de Spoto, «el 2 de abril Evan Hunter envió a Hitchcock un borrador revisado de *Marnie, la ladrona* con dos versiones de la escena crucial que habían estado discutiendo, y pedía a Hitchcock que abandonara la escena por una más razonable, consistente y menos ofensiva». Hitchcock le propuso «tomarse unas vacaciones», ya que sentía que sus puntos de vista se encontraban viciados en relación con el proyecto en general. Enrique Alberich comenta ingenuamente que, después de despedir a Hunter, Hitchcock recurrió a «la escritora Jay Presson Allen […] para reflejar en el guión el punto de vista de un personaje femenino». Si Alberich acepta que el punto de vista de la escena de la violación de *Marnie, la ladrona* es femenino, bien podríamos tener a joyas como *Garganta profunda* (*Deep Throat*, 1972) por verdaderos monumentos a la emancipación de la mujer. De todos modos, Hitchcock «consumó» la violación de su «oscuro objeto del deseo» a través de su álter ego en Mark Rutland. En la vida real no tendría tanta suerte.

Durante el rodaje, Hitchcock confiaba a Tippi Hedren sus fantasías nocturnas y ella trataba de mantenerse lo más alejada posible. Todo el equipo de trabajo se sentía tenso e incómodo y el set pasó a ser la excepción de los relajados sets hitchcockianos, para estallar definitivamente a finales de febrero. Spoto nos dice que, por esas fechas:

Hitchcock perdió finalmente todo lo que de dignidad y discreción le quedaba. A solas en el remolque de Hedren le hizo una franca proposición sexual que ella no pudo ignorar ni responder casualmente como había hecho hasta entonces […] [Hitchcock] se mostró amenazador […]: la arruinaría, la volvería una parodia de sí misma, igual que la había transformado en estrella.

Hedren, sin embargo, se negó a la propuesta de Hitchcock. Después de eso su contacto durante el rodaje se llevó a cabo por medio de asistentes e intermediarios. Hitchcock perdió todo interés en la cinta y se consoló pensando que Hedren debía ser en verdad frígida, como Marnie, para rechazar sus propuestas.[20]

Marnie, la ladrona fue posproducida con la misma apatía que Hitchcock mostró en su producción, y el público y la crítica prolongaron esa tónica. A quienes les había molestado el esquemático uso de la psicología en *Recuerda, Marnie, la ladrona* les provocó una verdadera indigestión. El filme se hundió casi inmediatamente y con él la carrera de Tippi Hedren.

Cuando un ídolo tropieza, la mayoría de sus defensores alegan que baila, y del mismo modo hacen de sus excrementos una reliquia sagrada. Hitchcock, como todo ser humano, tuvo estruendosos fracasos en su carrera, y como fracasar no es exclusivo del principiante, el maestro tuvo tres serios tropezones, uno tras otro, antes de dar al mundo una de sus más indiscutibles obras maestras. Digamos que *Marnie, la ladrona* fue la primera piedra.

En 1976, en su libro *El arte de Alfred Hitchcock* (*The Art of Alfred Hitchcock*), Donald Spoto inicia el capítulo dedicado a *Marnie, la ladrona* con las siguientes palabras:

> Los admiradores de Hitchcock y los fanáticos del cine en general están divididos en dos grupos: aquellos que conciben *Marnie, la ladrona* como un fracaso flácido y falto de emoción, despectivo con respecto a la ingenuidad de su público, exponiendo su pereza a través de sets pintados y horrible retroproyección, y, lo peor de todo, con un *casting* nada inspirado. Este grupo se avergüenza en general de todo el trabajo que el director realizó en los sesenta. El segundo grupo consiste en un pequeño, pero, por lo que parece, creciente número de quienes conciben a *Marnie, la ladrona* como un brillante trabajo de arte fílmico, obviamente influido por el expresionismo, al que Hitchcock hubo de exponerse durante sus primeros trabajos en Alemania. Ellos consideran al filme completamente defendible en todo nivel e insisten en proponer una de las actuaciones más sutiles, sensibles y complejas de la década: el papel de Tippi Hedren…

El desplante proselitista de Spoto sirvió de poco, ya que seis años después, en 1983, él mismo habla de *Marnie, la ladrona* en su estupendo libro *El lado oscuro del genio* (*The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*) de un modo bastante diferente:

> Durante años un cuadro de admiradores de Hitchcock [entre los cuales podía contarse a este autor como el más defensivo de todos] elucubró tortuosos argumentos, más admirables por su ingenuidad que por su coherencia con los hechos, para explicar la burda técnica del filme. Fueron aducidas racionalizaciones que demostraban que estas aberraciones eran deliberadas por parte de Hitchcock, un regreso consciente al estilo expresionista que se valía de trucajes para representar una mente extraviada. Pero la auténtica

razón era más triste y simple, y aquellos críticos que se ensañaron con la cinta, habrá que admitirlo, estaban en lo cierto: esos momentos en *Marnie, la ladrona* no son emocionantes e inquietantes […] [ni] señalan un deliberado uso de medios no convencionales. Son solamente desagradables ejemplos de la falta de interés de su director por el producto final.

Aquí podríamos empezar de nuevo diciendo simplemente que existe un tercer grupo de admiradores de Hitchcock que aun encontrando en *Marnie, la ladrona* una idea interesante del fetichismo, en lo conceptual, reconocen que la película apesta. Este grupo, cuyo número varía de cuando en cuando, soporta un tropezón de sus héroes por el puro placer de verlos bailar…

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Entra en el vestíbulo del hotel.

Marnie, la ladrona (1964), cuyos protagonistas fueron Tippi Hedren y Sean Connery, fue un estruendoso fracaso

CORTINA RASGADA

(TORN CURTAIN - 1966)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Brian Moore. *Fotografía* (en color): John F. Warren. *Edición*: Bud Hoffman. *Diseño gráfico*: Albert Whitlock. *Vestuario*: Edith Head. *Asistente personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Paul Newman (Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condesa Kuchinska), Hans-Jörg Felmy (Heinrich Gerhard), Günter Strack (profesor Karl Manfred), Wolfgang Kieling (Gromek), Tamara Toumanova (bailarina), Ludwing Donath (profesor Lindt), David Opatoshu (Jacobi), Mort Mills, Carolyn Conwell, Arthur Gould-Porter, Gloria Gorvin. *Duración*: 128 minutos. // Rodada en el pueblo de Camarillo, en Long Beach, en la University of Southern California y en los estudios Universal, Hollywood. Estrenada en 1966.

SINOPSIS: El profesor estadounidense Michael Armstrong llega junto con su asistente y prometida Sarah Sherman a una convención de físicos en Copenhague, donde hace público su deseo de ser acogido por el gobierno de Alemania del Este. Su decisión es recibida con sorpresa, especialmente por Sarah, que no puede explicarse lo que considera una traición; aun así, lo sigue a Alemania del Este, contra la voluntad de él. Allí, Armstrong le confiesa que su actuación obedece a un plan para obtener información de parte de un científico llamado Lindt, quien puede tener la respuesta a muchos años de investigación de Michael sobre los sistemas de seguridad contra misiles. Michael recibe ayuda de parte de un grupo clandestino de disidentes alemanes, pero tiene que asesinar a Gromek, vigilante asignado por el gobierno para vigilarlo. Armstrong y Sarah son descubiertos en el momento en que Lindt revela la clave que buscaban y tienen que huir en un autobús preparado por los disidentes. Ayudados por la condesa Kuchinska, logran llegar a Estocolmo.

Desesperado por el fracaso de *Marnie, la ladrona* (y por su fracaso personal con Tippi Hedren), Hitchcock decidió, quizá muy apresuradamente, embarcarse en un *thriller* del tipo que conocía tan bien, pero el resultado fue francamente desolador. Paul Newman está completamente fuera de lugar con su actitud de «actor de método» que molestó a Hitchcock durante todo el rodaje. Julie Andrews parece luchar por verse lo más desangelada posible durante todo el proceso y, salvo algunos aciertos formales, el filme se sostiene tan solo para poder ver dos de las secuencias más interesantes de la obra de su autor.

La primera secuencia, cuando Armstrong sostiene un duelo «algebraico» en un pizarrón contra otro profesor, es prodigiosa pues, como observa García Riera, «nos envuelve y emociona a pesar de que nuestra comprensión de las fórmulas escritas sea nula», pues «sabemos que de ellas depende el delicado balance mundial». Esta es la máxima prueba de pericia narrativa en una dirección y podemos encontrarle un

paralelo con el montaje de notas *in crescendo* de *El hombre que sabía demasiado; Hitch* entiende que es el «cómo» lo que nos transmite el «qué» en una sala de cine.

Aunque a muchos fascina la secuencia de la «persecución del autobús», hay que admitir que es repetición de algunas otras (más logradas), y que el verdadero «cuerpo» de la cinta está en la magistral secuencia del asesinato. Dicha secuencia, en la que Armstrong y la esposa de un granjero asesinan a Gromek, continúa la línea de creciente crueldad que aparece en los filmes de Hitchcock y alcanzará su plenitud en *Frenesí*. Dice un fragmento de la conversación que sobre esa secuencia sostienen Hitchcock y Truffaut:

A. H.: Al hacer esa larga secuencia de asesinato, mi primer presentimiento fue de nuevo evadir el cliché. En todas las cintas en que alguien es asesinado, su muerte sucede muy rápidamente. Los apuñalan o les disparan y el asesino ni siquiera se detiene a ver si la víctima de verdad ha muerto o no. Pensé entonces que ya era tiempo de mostrar lo difícil y doloroso que era, y que tomaba bastante tiempo matar a un hombre. El público ten la cinta] se da cuenta de que el asesinato debe llevarse a cabo en silencio pues cerca de la granja espera el conductor del taxi. Disparar queda fuera de discusión. En línea con nuestro viejo principio, el asesinato habrá de llevarse a cabo con los medios que el lugar y los personajes sugieran. Estamos en una granja y la esposa de un granjero se encarga del crimen. Usamos objetos caseros: la cazuela llena de sopa, un cuchillo de carnicero, una pala y finalmente el horno de gas.

F. T.: El punto más alto de realismo es cuando la hoja de cuchillo se rompe al chocar con la garganta de Gromek. Hay, en esa secuencia de asesinato, varias cosas destacables: las series de rápidos cortes a la mano de Gromek golpeando el saco de Newman de manera amenazadora, la mujer golpeando las piernas de Gromek con la pala, y finalmente los dedos de Gromek agitándose hasta que muere con la cabeza metida en el horno.

Segismundo Molist dice de la misma secuencia que es el plato fuerte del filme y examina los elementos que la vuelven tan efectiva:

a) A lo largo del filme, *Hitch* traza la imagen de Gromek con mucho cuidado. […] [Gromek] posee toda la repulsiva fascinación de los villanos de Hitchcock […] [quien decía]: «Cuanto mejor sea el villano, mejor será el filme».

b) La presencia irritante de la esposa del granjero.

c) Dilatación temporal [debida al montaje].

d) Planos brevísimos intercortados con otros de duración normal […] [por ejemplo] los cinco brevísimos planos de la granjera clavando el cuchillo hasta que se

rompe en la garganta.

e) Inquietud provocada por la pista sonora en contraste con la ausencia total de música (ruidos de la gabardina de Gromek, la pala golpeando sus rodillas…).

f) Extrema crueldad en la observación minuciosa de los sistemas empleados para acabar con Gromek.

g) Presencia del taxista (generadora de suspense).

Desgraciadamente, el filme no vuelve a alcanzar la intensidad de esta secuencia; definido con las palabras de Brian Moore, «es poco más que un compendio de lo que Hitchcock ya había hecho antes». Lo más notable del proyecto fue que propició la ruptura final entre Bernard Herrmann y Alfred Hitchcock, pues este último estaba encaprichado con que el filme tuviera una música pop, y el primero (igual de terco) se negaba a componerla.

Harris y Lasky comentan de la cinta que, en ella, «Hitchcock, conocido como un supremo técnico del cine, comete un vergonzoso error en la secuencia en que Paul Newman lleva a Julie Andrews a la cima de una colina en Alemania oriental […] [y] la cámara los sigue; desafortunadamente […] lo que vemos en la parte superior de la escena es el borde del ciclorama y las luces colgando de sus soportes en el estudio».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Con un bebé que le mea los pantalones.

TOPAZ

(TOPAZ - 1969)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Herbert Coleman. *Guión*: Samuel Taylor, basado en la novela de Leon Uris. *Fotografía* (en color): Jack Hildyard. *Música*: Maurice Jarre. *Edición*: William H. Ziegler. *Vestuario*: Edith Head. *Asistente personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Frederick Stafford (André Devereaux), John Forsythe (Michael Nordstrom), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Córdoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henri Jarre), Claude Jade (Michèle Picard), Roscoe Lee Browne (Philippe Dubois), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenov), Michel Subor (François Picard). *Duración*: 127 minutos. // Rodada de 1968 a 1969 en Copenhague, Wiesbaden, París, Nueva York, Washington y en los estudios Universal. Estrenada en 1969.

SINOPSIS: En 1962, el agente de la CIA, Michael Nordstrom es comisionado en Copenhague para ayudar a Boris Kusenov, oficial de seguridad ruso, a obtener asilo político en Occidente. Kusenov denuncia entonces la infiltración rusa en la isla de Cuba y en la misma OTAN a través de Francia. Uribe, secutarlo de Rico Parra, hombre de confianza de Fidel Castro, se halla en Estados Unidos y está dispuesto a revelar información más detallada. Se arregla que se fotografíe la reunión en una floristería de Harlem. Devereaux viaja a Cuba contra los deseos de Nicole, su mujer, que sospecha, con justa razón, de la infidelidad de su esposo, quien se reúne en la isla con su ex amante Juanita de Córdoba, líder de la resistencia y actual amante de Rico Parra. El complot es descubierto y Juanita muere a manos del cruel Parra. Devereaux viaja a Washington con la información vital. Su familia lo ha dejado para volver a Francia y él es sospechoso ante los ojos de su gobierno. Deveraux indaga sobre el hombre que comanda la operación Topaz en la OTAN en Francia. El sujeto en cuestión, Granville, resulta también amante de Nicole y, al verse descubierto, acaba por suicidarse. Un periódico proclama: «La crisis de los misiles cubanos termina. Estados Unidos abandona el plan de bombardear las bases».

A Hitchcock se le ha calificado frecuentemente como «un cineasta de secuencia», o sea, como alguien capaz de crear extraordinarias secuencias que sobresalen por encima del resto de la cinta. Aunque esto es parcialmente real, no se puede ver como una regla general de su obra. Sin embargo, aunque en el caso de *Cortina rasgada* la sola secuencia del asesinato de Gromek sostiene la cinta, *Topaz* también goza de una afortunada secuencia (aquella en la que muere el personaje de Juanita).

Hitchcock emprendió *Topaz* con la vaga conciencia de que «estaba ahí». Los derechos de la mediocre novela habían sido comprados por la Universal. Samuel Taylor fue llamado con urgencia por Hitchcock, y según su propio testimonio, escribió parte del guión durante el rodaje, teniendo listas algunas secuencias «horas

antes de que fueran rodadas».

Donald Spoto afirma, en un arranque de pasión, que uno encuentra el verdadero sentido del filme «después de verlo media docena de veces» y después de tan noble dedicación, declara que «es un filme cuyos ángulos y colores narran la historia». La benevolencia de Spoto no es compartida por la mayoría, que ni siquiera puede encontrar en ella media docena de minutos rescatables. Resulta inconcebible que *Hitch* haya optado por un asunto tan carente de matices durante una época en que la mayoría de los filmes presumían de una posición «comprometida»; casi todos los críticos se mostraron «asqueados» ante el maniqueísmo de la historia.

Sin embargo, Spoto destaca, muy justamente, las imágenes finales de la muerte de Juanita (Karin Dor), y describe así la secuencia: «En un maravilloso plano subjetivo la cámara desciende la escalera [poniéndonos en el lugar de Juanita bajando suavemente, como en una danza de muerte, hacia Parra. Ella lo abraza […] y la cámara, viajando 180 grados, sube hasta quedar por encima de sus cabezas. Un revólver dispara y la cabeza de Juanita cae hacia atrás, con los ojos abiertos, hundiéndose suavemente en el blanco piso de mármol, con su bata de lavanda extendiéndose bajo ella, como un oscuro y fatal lecho de lirios. (El efecto se logró insertando alambres en la bata, ya intentado por Hitchcock con la bata de Joan Fontaine en *Sospecha*, con menor éxito dramático, ya que el plano no estaba situado desde arriba). La imagen es un ejemplo perfecto de la curiosa unión entre lo bello y lo grotesco, propia de cuando se trata honestamente la tragedia». Juanita queda en un suelo de diseño similar a un tablero de ajedrez, como un frágil peón en el juego político.

Para rematar las incongruencias de la cinta, Hitchcock fue obligado a filmar tres finales: uno en el que Devereaux y Granville se baten a duelo y el último es asesinado por un francotirador, otro en el que Granville escapa de nuevo hacia sus colegas comunistas y el final que la cinta tiene.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En una silla de ruedas de la que se levanta.

Topaz (1969). Muerte de Juanita, un espectacular plano de la actriz Karin Dor

FRENESÍ

(FRENZY - 1971)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Gran Bretaña. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Anthony Schaffer, basado en la novela *Frenesí* (*Goodbye Picadilly, Farewell Leicester Square*, 1972), de Arthur LaBern. *Fotografía* (en color): Gill Taylor. *Música*: Ron Goodwin. *Edición*: John Jympson. *Asistente personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Jon Finch (Richard Blaney), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Anna Massey (Babs Milligan), Alec McCowen (inspector Oxford), Vivien Merchant (señora Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Clive Swift (Johnny Porter), Bernard Cribbins (Felix Forsythe), Elsie Randolph (Gladys), Michael Bates (sargento Spearman), Jean Marsh (Monica Barling). *Duración*: 116 minutos. // Rodada en 1971 en los estudios Pinewood de Londres, Inglaterra. Estrenada en 1972.

SINOPSIS: Durante una conferencia ecológica al aire libre, alguien ve el cadáver de una mujer en el Támesis. Ha sido estrangulada con una corbata y es una más de la serie de mujeres asesinadas por «el asesino de la corbata», que utiliza esa prenda para estrangular a sus víctimas. Richard *Dick* Blaney, temperamental *bartender* de la cantina El Globo, es despedido por su patrón, que lo odia, acusado de robar bebidas. Barbara *Babs* Milligan, camarera del lugar y amante de Blaney, intenta reconfortarlo. Blaney se encuentra con su amigo Bob Rusk, gerente de una distribuidora de frutas, que lo consuela y trata de ayudarlo dándole un *tip* para las carreras de caballos. Blaney gasta su dinero en una copa y se entera luego de que el *tip* de Rusk resultó ganador y que la apuesta ha pagado 20 a 1. Irritado, visita a su ex esposa Brenda (encargada de una exitosa agencia matrimonial) y descarga contra ella sus frustraciones, que son escuchadas por la secretaria. Brenda invita a Dick a cenar, y en el restaurante él le arma una nueva escena. Para ayudarlo, ella le desliza dinero en el bolsillo. Al día siguiente, Rusk [bajo nombre falso] visita la agencia de Brenda y ella le dice que no encontrará en una agencia el peculiar tipo de pareja que busca. Aprovechando que están solos, Rusk la viola, la estrangula con la corbata y sale de la oficina. Luego llega Blaney y encuentra la puerta cerrada, pero al salir es visto por la secretaria, que lo identifica más tarde ante Scotland Yard. Blaney pasa la noche en un hotel con Babs y paga con dinero de Brenda. El conserje lee la descripción de Blaney en el diario y lo denuncia, pero él ya ha escapado. Babs y Rusk son ayudados momentáneamente por Johnny Porter, ex compañero de guerra de Blaney que lo hospeda en su casa, pero la esposa de Porter se niega a cooperar. Babs intenta salir a buscar ayuda pero es interceptada por Rusk, quien la invita a su casa, donde la viola y estrangula. Rusk coloca el cuerpo de Babs en uno de los sacos de patatas de un camión de carga y se marcha, pero se advierte que en la mano de Babs ha quedado encajado un alfiler en el que aparece su monograma y regresa al camión —que se pone en movimiento— «para recuperar la evidencia». Después llega a un pequeño

restaurante donde se detiene el vehículo. Blaney lee sobre el asunto en los diarios: ahora tiene una coartada, pero Porter, asediado por su esposa, le pide que se vaya y no lo involucre. Blaney encuentra a Rusk, que le ofrece asilo y lo entrega a la policía. Blaney se da cuenta entonces de que Rusk es el culpable y así lo grita durante todo el juicio. Blaney es encarcelado y jura matar a Rusk. El inspector Oxford, de Scotland Yard, no está convencido de la culpabilidad de Blaney y lo comenta esa noche con su esposa, que intuye la inocencia de Blaney y obliga a Oxford a investigar más de cerca a Rusk. La secretaria de Brenda recuerda que Rusk había solicitado los servicios de la agencia bajo nombre falso y afirma que es un degenerado. Blaney provoca un fuerte accidente para escapar. En el hospital suministra al guardia píldoras para dormir. La evidencia que Oxford buscaba llega con un cepillo para ropa que Rusk había perdido en el pequeño restaurante junto al camino, donde ha sido identificado por una camarera. Blaney escapa disfrazado de médico y llega a casa de Rusk armado con un hierro pesado. Oxford se entera de la huida de Blaney y deduce que irá a buscar a Rusk. Blaney se acerca a la cama de Rusk y golpea con furia lo que parece ser su cabeza, pero que es en realidad la de su última víctima. Oxford entra a la habitación y ve a Blaney junto al cadáver. Blaney intenta explicar todo, pero Oxford le pide silencio. Alguien sube por la escalera: es Rusk, que entra con un pesado baúl. Oxford lo mira y le dice simplemente: “Señor Rusk…, no trae puesta ninguna corbata…”.

Después de 20 años de ausencia, Hitchcock regresó a Inglaterra para filmar *Frenesí*. La recepción que se le dio fue regia y llena de calor. A pesar de esto, cuando Truffaut le preguntó si sentía la diferencia entre los sets hollywoodienses y los ingleses, *Hitch* le respondió: «Cuando entro a los estudios —en Hollywood o en Londres— y la pesada puerta se cierra tras de mí, no hay diferencia. Una mina de carbón es siempre una mina de carbón…».

Indudablemente, a los 70 años de edad, el trabajo en el set se volvía cada vez más difícil para Hitchcock. Tras los fracasos consecutivos de *Cortina rasgada* y *Topaz*, abordó su nuevo proyecto cargado de resentimiento y de miedo, pero esta vez con los ojos bien abiertos y las intenciones claras sobre el asunto a filmar. El *casting* no debía incluir estrellas, no solo por lo reducido del presupuesto (menos de dos millones de dólares), sino porque la idea de *Hitch* era tener para esta historia rostros comunes y corrientes, carentes de todo *glamour* fílmico. Barbara Leigh-Hunt y Anna Massey, por ejemplo, son rostros cotidianos que parecen de verdaderas víctimas de asesinos sexuales, rostros extraídos de algún manoseado archivo policiaco. Truffaut comenta que «por primera vez, Hitchcock se aleja de las heroínas sofisticadas y glamourosas [lo que] da un mayor realismo» al filme.

Billie Whitelaw, Barry Foster y Jon Finch comparten también características físicas muy comunes y corrientes. Todo el reparto cumple espléndidamente su trabajo. Lo que es más, en *Frenesí* encuentra Hitchcock una estupenda relación de trabajo prácticamente con todo el personal, artístico y técnico, del proyecto. El guión

de Anthony Schaffer, cuya obra *La huella* (*Sleuth*) (más tarde llevada al cine en 1972) era un éxito de teatro, da la dimensión de cada uno de los personajes principales, y, de acuerdo con los principios hitchcockianos, consigue con unas pocas pinceladas estupendos retratos de los personajes «de fondo».

La novela de Arthur LaBern *Goodbye Picadilly, Farewell Leicester Square* adaptada como *Frenesí* y reeditada después con este nuevo y más atractivo título, resulta mediocre comparada con el filme, uno de los mejores de Hitchcock. Al ver la cinta por primera vez, Arthur LaBern la consideró «de mal gusto» y encontró el guión «apabullante», quejándose amargamente del diálogo. En realidad el «mal gusto» de la cinta es precisamente el rasgo que la sitúa más alto en mi lista personal de favoritas de Hitchcock, gracias a que el autor se permite olvidar los límites del buen gusto para dar forma a su obra más sórdida. Entre la novela y la cinta, además del «arenque rojo» (*Red Herring*) (recurso que explicará ampliamente más adelante), existen diferencias sustanciales. Aunque la ubicación y el esquema general pueden parecer similares (la fabulosa secuencia en el camión de patatas ya está ahí), encuentro, como en *Psicosis* o en *La ventana indiscreta*, pequeños cambios que dan coherencia al resto de los elementos. LaBern, en cambio, es bastante disparejo y dedica muchas páginas fastidiosas al juicio de Blaney. Ejemplo perfecto de las diferencias de las que hablo es el personaje, que en la novela es mucho más viejo y de peor aspecto: aunque el Blaney de la novela expresa para sí mismo comentarios de mal gusto o actitudes negativas, su proyección exterior es mucho más agradable y educada que la del Blaney de la cinta, capaz de insultar a cualquiera en cualquier situación. En la novela se concede muy poca relevancia a los personajes secundarios, y cuando LaBern se ocupa de ellos, su labor no redondea de forma alguna su relación con el resto del trabajo. LaBern parece trabajar una línea general de argumento a lo largo de elementos individuales y discordantes, y si bien eso hubiera podido enriquecer la novela, termina por diluirla. Hitchcock resulta en cambio especialmente efectivo con los pequeños detalles. Si el Rusk de la novela es un «hombre enorme y trajeado que fuma puros», el Rusk de Hitchcock es un extraño pavorreal sifilítico, que reúne rasgos del Bruno de *Extraños en un tren* (usa un ostentoso alfilerillo con su monograma como el que Bruno usaba en su corbata), y en el que Donald Spoto dice que Hitchcock simplemente «invirtió las iniciales» de ambos nombres *R. B.* o *B. R.* Richard Blaney y Bob Rusk, para hacer de ellos una amalgama como la que había hecho entre Bruno y Guy en *Extraños en un tren*. (Por cierto, en la novela, el objeto que queda en la mano de Babs es una copia de la llave del apartamento de Rusk —mucho menos personal y significativo que el objeto elegido por *Hitch*). Rusk también se parece a Bruno en que tiene una madre posesiva, un vago aspecto homosexual (inexistente en la novela), un método favorito de crimen (la estrangulación), y se parece además al Fry de *Saboteador*, y al Norman Bates de *Psicosis* en su relación con cadáveres y frutas, y por su vestuario y peinado, a la Liberace. En la novela, Blaney se presenta como un buen hombre a quien la suerte no ha favorecido y cuyos

juicios personales guían chapuceramente al lector hacia odios o simpatías con los personajes con quienes se relaciona. También en la novela Blaney pierde en las apuestas, pero sí apuesta al caballo que Rusk le aconseja. En el filme en cambio vemos a un hombre majadero e impulsivo que opta por beberse su dinero en vez de seguir el consejo de Rusk. Las relaciones de Blaney y su ex mujer son muy diferentes en la novela y en el filme. En la novela ella es una pusilánime, gorda y patética mujer, en tanto que en el filme es alguien con quien Blaney simplemente no encuentra punto de coincidencia. La conclusión que extraemos del Blaney de Hitchcock es que es mucho menos tramposo que el personaje de LaBern, ya que el Blaney de *Hitch* es un hombre mediocre que ha ido forjando sus propios fracasos a través de la autocompasión y la ira «por derecho propio», que LaBern parece aprobar entusiasmado pero que en el filme se vuelve desdeñable y hasta chocante.

Igual que en *Psicosis*, estos cambios permiten que funcione el «arenque rojo», que Hitchcock definía como un medio para «desviar la atención del público». Ejemplo-perfecto del uso de este recurso es el arranque de *Psicosis*, en el que, según palabras de Hitchcock, «el asunto del dinero se exprime hasta su punto final, para que el público se pregunte qué pasará con el dinero [y] aumentar el impacto del asesinato».

Frenesí comienza con un bello plano aéreo de Londres, que se acerca cada vez más a un pequeño grupo de ciudadanos, siguiendo el clásico principio fílmico hitchcockiano de pasar «de lo general a lo particular». Una vez que uno de los miembros del grupo ha descubierto el cuerpo de la víctima, y de informarnos que lo ocurrido es parte de la serie de los «asesinatos de la corbata», Hitchcock presenta de inmediato a Blaney anudándose la corbata frente a un espejo. Durante los siguientes diez o quince minutos del filme, Blaney será «nuestro principal sospechoso». Su carácter, que parece encajar perfectamente en la descripción del psicópata, induce en el público un distanciamiento del desagradable personaje. La cinta tiene en común con *Psicosis*, además de este recurso para «desviar la atención» del espectador, el hecho que apuntan Harris y Lasky: «Solo hay una escena de violencia brutal en el filme […]. Sin embargo, el tempo de la violencia queda impreso en nuestras mentes durante todo el filme». Pero si bien en la cinta se encuentran referencias constantes a la obra anterior de *Hitch*, no puede ser clasificada como el simple compendio que algunos críticos han querido ver en ella. A esta película la impulsa una oscura fuerza, y su carga negativa la distingue sobre todas las obras anteriores del director. Todos los personajes pueden ser desagradables, pero Hitchcock no está hablando solamente de ellos, sino que expresa su opinión del mundo: en el Londres de *frenesí* ya no existe la inocencia. En palabras de Fritz Lang: «Solo hay malos… y malísimos…».

Frenesí es la cinta más sórdida de su creador. En ella hay referencias sexuales abiertas y aparece el primer y único desnudo de toda su carrera. El sexo, igual que los personajes, está desprovisto de todo *glamour* y es visto en el mismo nivel que el resto de las necesidades fisiológicas: se sugiere el uso de preservativos, y la orientación

sadomasoquista de las «necesidades» del asesino está claramente delineada. La cinta valió a su autor en Estados Unidos —por primera vez— la clasificación R, solo para adultos.

Parte del lado oscuro de ese interés por el crimen sexual podía explicarse aduciendo simplemente que en este filme la imagen de la mujer es vista con mayor misoginia. En el filme aparecen por lo menos dos parejas en que la parte femenina está a cargo de proverbiales *vagina dentata* (ambas, creación de Hitchcock, ya que en la novela original, la esposa de Johnny es bastante comprensiva). De las tres parejas restantes, dos mujeres tienen apariencia ausente y bobalicona. Otra mujer es descrita como un «vinagrillo» y una cantinera parece vivamente entusiasmada por el hecho de que el asesino viole a sus víctimas. El resto del reparto femenino son cadáveres, pero incluso en referencia a ellas se usa el doble sentido (en la secuencia inicial) de describirlas como «el desecho» de nuestra sociedad, y sobre el rígido cadáver de Babs se crea la secuencia más cruel del filme.

El resentimiento que Hitchcock parece sentir hacia las mujeres en este punto de su vida encontraría difícil explicación en su todavía reciente fracaso amoroso con Tippi Hedren. El caso es que Hitchcock comparte más de una característica con el asesino de su filme: ambos son ingleses, ambos tienen (o tuvieron) como medio de sustento la venta de verdura y ambos encuentran fascinante el crimen por estrangulación. Hitchcock (a dieta, cuando hizo la película) parece identificarse con el siempre hambriento inspector Oxford, a quien su mujer solo sirve ínfimas raciones de alimentos exóticos, pues es una aprendiz de *gourmet*. Pero atribuir el sentido del filme a la misoginia podría ser un argumento simplón, pues los personajes masculinos también resultan repelentes en su mayoría.

Los momentos más brillantes de este filme son también muy representativos de la amalgama entre el Hitchcock tradicional y este Hitchcock más contemporáneo que aparecía por primera vez en 50 años de carrera fílmica. Los dos momentos más exquisitos y técnicamente más pulidos comparten una seguridad y sobriedad asombrosas. En el primer caso, la cámara queda fija, mirando a la calle, que continúa con su ritmo normal; vemos algunos transeúntes y finalmente escuchamos el grito de la mujer. El segundo gran momento del filme, que corresponde temática y técnicamente a esta primera propuesta, llega cuando Rusk sube a Babs hacia su apartamento. La cámara los sigue por la escalera en plano secuencia y el ruido de la calle se apaga hasta llegar al silencio total. Una vez que ella ha entrado y que Rusk ha cerrado la puerta, la cámara (que ha permanecido en el rellano de la escalera) retrocede lentamente hasta la calle; el ruido llega de nuevo y la gente va a su trabajo sin que nada interfiera en ello; el mundo exterior está en calma. En este segundo también actúa, a la inversa, el principio hitchcockiano «de lo general a lo particular» para integrar, quizá de la manera más perfecta en toda la carrera del director, el caos y el orden, lo «normal» y lo «anormal», en un solo plano continuo, indivisible. La economía del maestro le permite expresar con un solo tiro lo que al aprendiz le

hubiera llevado horas.

Las secuencias más intensas son sin embargo aquellas en que repta ese enfermizo sentimiento del «nuevo Hitchcock», donde se revelan años enteros de frustración y resentimiento. La primera secuencia maestra es la de la violación de Brenda. El manejo del diálogo entre víctima y asesino (reforzado suavemente a través de discretos picados y contrapicados) tiene una intensidad casi insoportable. Durante este diálogo, el poder varía entre los personajes de manera dramática: Brenda empieza a cargo de la situación, se cree en el derecho de arrojar a Rusk de su oficina, pero muy pronto se da cuenta de las intenciones del hombre, que juega con ella y termina por acorralarla. Vivimos con angustiosa lentitud el proceso por el que Rusk somete a su víctima. Sentimos como ella la angustia de descubrir que él es el asesino, somos testigos de su muerte y participamos de su desnudez. La secuencia está narrada con parquedad y en un estilo frío, cínico, pero no por ello menos efectivo. La visión de Hitchcock es cruel y distante, pero los últimos movimientos (internos y externos) entre víctima y victimario son detallados paso a paso, con el placer de anular, una tras otra, toda posibilidad de salvación. Ninguna de las acciones de la secuencia está orquestada con el *glamour* casi coreográfico que *Hitch* había dado a sus crímenes anteriores. La planeación de este asesinato puede ser tan precisa como aquellos, pero su sentido es distinto. El objetivo va parejo aquí con el deseo perverso de llegar al acto criminal tan de cerca como sea posible. La víctima cae y su falda no flota como la niebla del amanecer: se levanta patéticamente dejando entrever sus piernas, que no son sensuales y que en ese momento patalean desesperadamente. El rostro de Rusk deja en claro que es impotente, que no puede consumar la penetración. Rusk es la contratapa oscura del «siempre hambriento» inspector Oxford: nunca será saciado. Spoto marca un paralelo entre ambos: Rusk musita «adorable, adorable» mientras viola a Brenda, exactamente las mismas palabras que pronunciará el inspector ante un horrible plato de comida *gourmet*.

El rostro horrorizado de Brenda, con la lengua colgando grotescamente de su boca (Hitchcock accedió a no filmar un hilillo de saliva que se escurría de ella. ¿Recuerdan a Von Stroheim? Queen Kelly, mmm… la baba y el cine…) y con la cruz de oro sobre su pecho desnudo (más tarde, en la conversación entre el inspector y su esposa, se diría que en la mente de un psicópata la religión y el sexo están ligados) parece resumir todo el horror del que Hitchcock es capaz, pero ahora estamos ante la mirada de un artista que ha decidido olvidarse del «buen gusto», y esa mirada implacable lo llevará, en la más memorable secuencia del filme, a violar magistralmente el respeto a la muerte. Dicha secuencia, en la que Rusk recupera su alfiler de entre los dedos rígidos de Babs, es perfecto ejemplo del macabro humor de la cinta, y en ella Hitchcock logra lo que verbalmente nos parecería indignante: hace que el espectador tema que Rusk —el mismo sujeto responsable de espantosos crímenes— sea descubierto en cualquier momento, y legítima la violación de un cadáver. La participación perversa del espectador «limpio y bueno» es manipulada

hasta su último grado.

«La comida en *Frenesí* es la metáfora visual básica», dice Donald Spoto, y agrega:

> Para los abusos devoradores de hombre contra hombre. Patatas, fruta [particularmente las uvas] y delicias de *gourmet* aparecen en la pantalla y en el diálogo, con creciente frecuencia […], de hecho la comida es casi el «personaje principal» del filme. El asesino conversa sobre comer el *lunch* antes de asesinar a la esposa de su amigo. […] —No magulles la fruta hasta que sea tuya —le dice antes de violarla—. Su equivalente del *lunch* […].

El mundo de *Frenesí*, concluye Spoto, «es uno en el que la elegancia se desvanece» (tanto en Hitchcock como en su Londres). «Y ni esta ni la lentejuela pueden velar la ausencia de compromiso o ternura en un mundo en el que la gente está en verdad hambrienta». No existe mejor metáfora para el insaciable instinto asesino de Rusk que el hambre nunca sastisfecha.

Anthony Schaffer dice que Hitchcock «había perdido algo de la confianza en sí mismo, y no le interesaba la política. Los *thrillers* de espías habían quedado fuera de lugar […] pero tenía este interés extremo en bizarros crímenes sexuales…».

Impulsado quizá por ese extraño interés, Hitchcock cuidaba, como antaño, cada detalle técnico o artístico en su set, con un vigor que no correspondía a su edad. Recuperaba poco a poco su fuerza y su confianza en sí mismo, y en esto influía, aunque él mismo no lo admitiera, el sentimiento de seguridad y paz que le daba estar entre amigos, en su país de origen y lejos de los nefastos ejecutivos de la Universal. Quizá haya sido ese sentimiento la base del siguiente comentario de Truffaut: «Hitchcock ha dicho frecuentemente: “Algunos directores filman pedazos de vida, pero yo filmo pedazos de pastel”». *Frenesí* parece efectivamente como un pastel casero hecho por el septuagenario gastrónomo que sigue siendo el «niño director» de sus orígenes londinenses. El producto del «nuevo Hitchcock», como se apresuran a proclamar críticos y publicistas al hablar de *Frenesí*, tiene realmente el privilegio de ser el trabajo más perfecto de la última etapa de su director, y la energía que necesitó para realizarlo es equivalente a la que necesitaría un jovencito en su primera obra, pero, aunque todo esto sea cierto, es ridículo proclamar un «nuevo Hitchcock». No nos confundamos, la película está impulsada por la visión oscura de un viejo escéptico y mafioso; los 70 años de frustración de Hitchcock y los 50 que pasó siendo un «niño bueno» en la industria vomitan una obra salvaje, que podría pasar como la obra fresca de un cineasta joven, rebelde y furioso, pero ni la furia ni la rebeldía son privativas de la juventud. *Frenesí* es la creación más oscura, más personal y admirable, de un viejo y cansado poeta de la brutalidad.

APARICIÓN DE HITCHCOCK: Como espectador del mitin ecologista en que descubren el

primer cadáver (originalmente *Hitch* iba a aparecer flotando a lo lejos e incluso mandó hacer un maniquí para este propósito, pero lo desechó por considerar que el maniquí distraía mucho y terminó por aparecer en los avances del filme).

NOTA: A mitad del rodaje, Alma Hitchcock sufrió un ataque al corazón, del que se recuperó rápidamente.

Frenesí (1971)

LA TRAMA

(FAMILY PLOT - 1975)

Producción Universal, Alfred Hitchcock; Estados Unidos. *Dirección*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ernest Lehman, basado en la novela *The Rainbird Pattern*, de Victor Canning. *Fotografía* (en color): Leonard J. South. *Supervisor de efectos especiales*: Albert Whitlock. *Música*: John Williams. *Edición*: J. Terry Williams. *Vestuario*: Edith Head. *Asistente personal de Hitchcock*: Peggy Robertson. *Intérpretes*: Karen Black (Fran), Bruce Dern (Lumley), Barbara Harris (Blanche), William Devane (Adamson), Ed Lauter (Maloney), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Katherine Helmond (señora Maloney) Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (señora Clay), William Prince (obispo), Nicholas Colasanto (Constantine), Marge Redmond (Vera Hannagan). *Duración*: 120 minutos. // Rodada en Pasadena, San Francisco y en otros sitios de California y en los estudios Universal. Estrenada en 1976.

SINOPSIS: A madame Blanche, falsa médium espiritista, la multimillonaria Julia Rainbird le confiesa un sueño recurrente en el que su difunta hermana Harriet le reprocha haberla separado muchos años atrás de su hijo ilegítimo. La señora Rainbird se siente culpable y le dice a madame Blanche que está dispuesta a reparar el mal que provocó a aquel inocente haciéndolo su heredero universal, ofreciéndole una generosa suma de dinero si la ayuda a encontrarlo por medio de sus poderes extrasensoriales. Dichos poderes residen únicamente en la ayuda que le presta su amante George Lumley, taxista aspirante a artista e investigador *amateur*, que indaga de antemano lo que madame «revela» a sus clientes. Blanche le pide investigar el paradero del bebé Rainbird. Asistimos mientras tanto a un acontecimiento aparentemente inconexo: una misteriosa rubia se entrega a un magnate secuestrado a cambio de una pequeña fortuna en diamantes. Esta rubia, que resulta ser una morena llamada Fran, opera junto con su amante, un deshonesto joyero llamado Arthur Adamson. Ambos viven de un próspero negocio que consiste en secuestrar magnates o personalidades públicas, para pedir su rescate en diamantes que Adamson oculta en una enorme lámpara de cristales y luego corta y vende «honestamente» en su joyería. George averigua que el bebé fue regalado al chófer de la casa y que la familia entera del chófer murió en un incendio, pero al investigar el cementerio donde los enterraron encuentran que bajo la lápida del hijo no hay cadáver alguno. Lumley averigua que la tumba fue pagada por un tal Maloney, dueño de una gasolinera. Lumley averigua que Maloney fue cómplice de Eddie (el hijo ilegítimo) en el incendio provocado que mató a sus padres.

El despiadado Eddie resulta ser (tras un cambio de identidad) Arthur Adamson. Maloney lo pone sobre aviso de las pesquisas de Blanche y Lumley. Por consejo de Adamson, Maloney se cita con la pareja y les «arregla» el coche, por lo que casi resultan muertos en la carretera. Al ver que ha fallado, Maloney intenta arrollarlos y muere al caer su coche al vacío. Arthur y Fran secuestran a un obispo mientras oficia

una ceremonia religiosa y lo ocultan en un cuartito secreto del garaje de su casa. Al enterarse de que Maloney ha muerto, Adamson decide vigilar más de cerca a Blanche. George tiene un pleito con ella pues sus investigaciones y el apetito sexual de la médium están a punto de acabar con su salud y su trabajo de taxista (del que ya se ha ausentado demasiado tiempo). Blanche investiga por su cuenta y llega hasta Adamson cuando él y Fran se disponen a entregar el cuerpo del obispo. Blanche revela a Arthur que es heredero de la fortuna Rainbird y este sonríe ante la ironía del asunto. Blanche descubre al obispo inconsciente y por eso es drogada por la pareja, que decide dejar su asesinato para más tarde. Lumley, que ha seguido la pista de la médium, da con el cuartito secreto y la rescata. Ambos engatusan a Arthur y Fran y los capturan. Mientras esperan a la policía, George consuela a Blanche diciéndole que, aunque Julia Rainbird no les dé un solo dólar, quizá puedan intentar cobrar la recompensa ofrecida por los diamantes. Blanche entra entonces en un verdadero trance espiritual y señala los cristales de la lámpara.

En 1925 Hitchcock inició su carrera como director cinematográfico con *El jardín de la alegría* (*The Pleasure Garden*, 1927). Después de 50 años, *La trama* marcaba su aniversario de oro como realizador. Hitchcock es probablemente el único director de cine que experimenta con los filmes mudos, luego los sonoros, con los filmes en color y que también llegó a la televisión. A su paso por cada una de estas etapas narrativas Hitchcock innovaba, reinventaba o por lo menos ponía en clara perspectiva las posibilidades narrativas de cada una. Realizó 53 cintas en 50 años de vida y en cada una de ellas existe por lo menos un momento «digno de Hitchcock». *La trama* no es la excepción.

La novela *The Rainbird Pattern* había recibido, según Harris y Lasky, «buenas, cuando no entusiastas críticas, y la historia era perfecta para las alteraciones que Hitchcock solía hacer». Pero Hitchcock se encontraba para entonces bastante cansado y, según dice Spoto, «su vida era más lenta y más indiferente a las cosas que nunca […], [pero] en octubre de 1973, empezó a aburrirse […] [lo suficiente] como para iniciar las pláticas para desarrollar la historia».

Esa energía disminuiría rápidamente, y de ello son pruebas las conferencias grabadas entre Lehman y Hitchcock, en las que el director muestra una actitud remolona hacia el trabajo, y alude reiteradamente a su desinterés en él. La tolerancia de Hitchcock también había menguado con los años y ahora se mostraba irascible con Lehman (incluso despidió durante el rodaje al actor Roy Thinnes —quien acabaría protagonizando la serie *Los invasores* (*The Invaders*, 1967)—, cuando llevaba ya bastante material rodado), pero a pesar de su aparente desinterés, durante el rodaje Hitchcock parecía mostrarse a momentos tan alerta como siempre. Leonard South, director de fotografía, declaró que lo consideraba «el maestro de la técnica». Bruce Dern afirmó: «De los 53 filmes en que he trabajado, él es el mejor director que he encontrado». Edith Head, encargada de diseñar los vestuarios y última

«sobreviviente» del tradicional equipo de Hitchcock, seguía fascinada por él; «obtiene lo que quiere —decía—, es un superperfeccionista».

Clave del buen funcionamiento de la cinta fue la colaboración entre Ernest Lehman y Hitchcock, cuyo guión, como afirma Jonathan Rosenbaum, «procede como un mecanismo inmaculadamente pulido que continuamente es testigo del hecho y el ingenio de su propio funcionamiento». Lehman, contra todo el escepticismo de *Hitch*, se esforzó por lograr un guión de estructura casi perfecta.

«Lo que atraía particularmente a Hitchcock en *La trama* [afirma Truffaut] era la transición de una figura geométrica a otra. Primero, nos son presentadas dos histories paralelas, y entonces, el abismo entre ambas se estrecha gradualmente, hasta unirse finalmente como una sola».

El tono desenfadado de la cinta nos presenta a un Hitchcock «exorcizado» (muy probablemente a través de *Frenesí* que, además, no tiene empacho en hacer referencias cada vez más francas acerca de la sexualidad —especialmente a la doble «explotación» que madame Blanche hace de su propio zángano, como asistente y como semental—, y que muestra un humor juvenil. Pero al lado de todo esto coexisten secuencias como la del cementerio, rodada en dos días y preparada con el cuidado de un gran maestro. Esta secuencia, la del secuestro del obispo y la del automóvil averiado que se precipita cuesta abajo, son sin duda las que llevan al crítico Olivier Eyquem a afirmar que, aunque se echa de menos «la generosidad y opulencia de *Con la muerte en los talones* […] [existen en la cinta una veintena de minutos que deberían ser preservados para un futuro homenaje en el Museo de Arte Moderno […] lo que sería más que suficiente en el caso de cualquier otro».

La cinta recibió una calurosa acogida por parte de la crítica y el público, que pasaron por alto algunos errores técnicos en la sobreimposición de imágenes —debido al defectuoso trabajo de laboratorio de la Universal— y, en general, fue aceptada como un amable entretenimiento, lleno de chispa y digno de admiración, pues su realizador, con más de 70 años y lleno de problemas de salud, seguía filmando con la precisión de un hombre 50 años menor.

El éxito de su último filme llenó de placer a Hitchcock, a quien, según consigna Truffaut, se le preguntó en el curso de una entrevista: «Cuando se tienen 76 años y uno se levanta por la mañana y es Alfred Hitchcock, ¿qué se siente?», a lo que Hitchcock respondió: «Cuando el filme es un éxito, uno se siente muy bien, pero si no lo es, ¡uno se siente miserable!».

APARICIÓN DE HITCHCOCK: En silueta en el registro público, pidiendo dos certificados de defunción.

Alfred Hitchcock y el productor Alfred O. Selznick. La relación entre ambos se inició antes de *Posada Jamaica* (1939)

Grace Kelly y Alfred Hitchcock en Cannes, en 1972

EPISODIOS PARA TELEVISIÓN DIRIGIDOS POR HITCHCOCK

De los 350 episodios para la televisión por la firma Shamley Productions, propiedad de Hitchcock, que solamente dirigió 20, la mayoría casi no ha salido al aire. Ahora «gozan» de un *revival* en la nueva serie *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*), pero curiosamente, los episodios menos transmitidos son los dirigidos por Hitchcock. Tres de ellos, sin embargo, pueden verse en vídeo (aunque aparentemente esta versión tiene algunos cortes menores). Después del éxito de la serie *Alfred Hitchcock presenta*, con episodios de media hora cada uno, se inició *La hora de Alfred Hitchcock* (*The Alfred Hitchcock Hour*), de evidente mayor duración, con las ventajas y/o lastres que ello representa y finalmente vino la cortísima serie *Suspicion* (1957) y un episodio para la Ford Starbene. Hitchcock obtuvo de su participación en la pantalla chica aproximadamente diez premios importantes, entre ellos el Globo de Oro, equivalente al Oscar en televisión. La mayoría de los ejercicios que podían interesar a *Hitch* eran al parecer «apartados» para él por su ex secretaria y productora ejecutiva del programa, Joan Harrison, para que el maestro los dirigiera entre la realización de otros proyectos o en días «libres» durante la posproducción de sus filmes.

ANGUSTIA

(BREAKDOWN - 1955)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Francis Cockrell y Louis Pollock, basado en una historia de Pollock. *Fotografía* (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: James S. Redd. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Joseph Cotten (señor Callew), Raymond Bailey, Forrest Stanley, Lane Chandler, Harry Shannon, Murray Alper, James Edwards, Aaron Spelling. // Estrenada en 1955 por la Columbia Broadcasting System (CBS). Era el séptimo episodio de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (primera temporada).

SINOPSIS: El señor Callew es un duro hombre de negocios que desaprueba por completo cualquier manifestación de emoción, alegando que es un signo de debilidad. Callew sufre un accidente automovilístico y queda paralizado por completo. Todo el mundo lo da por muerto, incluido el forense; Callew, desesperado, llora. Son sus lágrimas las que indican a los demás que sigue vivo.

Spoto encuentra este episodio inscrito en «la tradición de *El entierro prematuro* (*The Premature Burial*), de Edgar Allan Poe y las clásicas historias de compensación (o venganza)» y afirma que «como primera elección de Hitchcock resulta muy significativa —recordemos que fue filmado antes de *Venganza* (*Revenge*)— pues resume los *motifs* de castigo súbito, terror al encierro, inmovilidad y locura, que caracterizarían las películas siguientes de Hitchcock: *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960)» y apunta certeramente que «el plano final —la mirada fija de Cotten, como una mascara de muerte prematura mirando al espectador— sería de este momento en adelante la imagen favorita de Hitchcock», y la veremos aparecer en *Falso culpable* (en la esposa de Balestrero), *Vértigo* (en el personaje de Scottie en la clínica), en *Psicosis* (en la mirada final de Anthony Perkins y en los ojos abiertos del cadáver de Janet Leigh), en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) (en la mirada extraviada de Tippi Hedren), o en *Topaz* (1969) (en la cara de Juanita muerta) y en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) (en el rostro muerto de Brenda Blaney). Además, Spoto encuentra que «la mirada de la locura, la visión de la propia inmovilidad dentro de nuestra prisión de piel o pecado o constricción emocional, corona nueve de los 20 dramas que Hitchcock dirigió para televisión».

Para Harris y Lasky este episodio es importante porque marca «la primera reunión de Joseph Cotten con el maestro desde *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949)», pero Harris y Lasky ignoran quizá que esta reunión se marcaba ya desde el origen mismo del proyecto, pues John McCarthy y Brian Kelleher nos dicen que «la

historia original de *Angustia* atrajo el ojo de Hitchcock —o más bien dicho su oído— cuando la oyó en una adaptación de radio, estelarizada por Joseph Cotten».

Harris y Lasky dicen también que «el uso inteligente de la cámara subjetiva y la foto fija volvían a esta *première* un ejemplo de lo que se obtendría durante los siguientes siete años de la Shamley Productions».

Para los amantes de la *trivia*: McCarthy y Kelleher señalan que en el episodio aparece Aaron Spelling, entonces actor, que se volvería luego exitoso productor de televisión.

VENGANZA

(REVENGE - 1955)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Francis Cockrell y A. I. Bezzerides, basado en una historia de Samuel Blas. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Ralph Meeker (Carl), Vera Miles (Elsa), Frances Bavier, Ray Montgomery, Ray Teal, John Gallaudet, Norman Willis. // Estrenada en 1955 por la CBS como primer episodio.

SINOPSIS: Carl y Elsa viven en un deprimente *trailer*; ella fue bailarina de ballet, pero tuvo que renunciar a su carrera a causa de su nerviosismo extremo. Una tarde Carl encuentra que Elsa ha sido atacada por un hombre que intentó matarla y ha dejado el hogar móvil en un caos total. Carl decide salir con su mujer a buscar al agresor y hacerse justicia por sí mismo, matando al delincuente. Elsa lo identifica en la calle. Carl lo asesina en su apartamento. De camino a casa Elsa vuelve a identificar a un hombre como aquel que la atacó. Es evidente que Elsa ha perdido la razón. Carl ha matado a un hombre inocente del crimen.

«A una semana de estrenar *Angustia* —dice Spoto— Hitchcock trajo a Vera Miles y la dirigió en *Revenge*, donde interpreta un rol que es de hecho una "llamada de telón" para el papel que interpretaba en *Falso culpable* y en el que se manifiesta una de las imágenes femeninas favoritas de Hitchcock: la belleza, como de muñeca, impotente por la decepción, la fijación romántica o el trauma, que a la vez invita y entrampa y vuelve culpable al hombre al que ha atraído». Harris y Lasky dicen que «Hitchcock se regodeó obviamente en la ironía sublime pero horripilante de la situación […]. Su introducción y cierre [de Hitchcock] valieron la pena: "Como pueden ver, el crimen no paga —aun en televisión—. Deben tener un patrocinador. Aquí está el nuestro, después del cual habrá de regresar", y cerró después del anuncio con "… muy bien dicho, de hecho, tan bien que no me queda más que decir. Hasta la próxima semana…"».

Este episodio fue filmado después de *Angustia*, pero como *Hitch* tenía planes para hacer de Vera Miles una estrella, decidió que saliera al aire, primero, *Angustia*.

Como nota curiosa, cinco años antes, en el número 1 de su serie *Crime SuspenStories*, la E. C. Comics publicó la historia *Murder May Boomerang* adaptada y dibujada por Johnny Craig, quien a su vez la había «tomado» (como acostumbraba la E. C.) de un programa de radio. La historia, narrada, con una economía ejemplar, es uno de los más efectivos cuentos de la serie. La base para este cómic y para el episodio de Hitchcock es la misma (aunque Craig sustituye a la esposa víctima por el padre anciano). Max Allan Collins dice que la historia:

> Es la suerte de moderna leyenda verdadera […] [y] a la que Jan Harold Brunvand ha terminado por llamar «leyenda urbana» […] [o sea] historias realistas que se refieren a hechos recientes (o supuestos hechos) que tienen finalmente un giro irónico o sobrenatural.

Collins relata que «Walter Trevis (autor de *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961) y *El hombre que cayó de la tierra* (*The Man Who Fell to Earth*, 1963) gustaba de contar la historia a la clase en que yo estaba, diciendo que la había leído en una revista», y concluye que sin duda la «aplicación más famosa [de esta historia] se dio en el episodio *Venganza* de la serie *Alfred Hitchcock presenta*».

EL CASO DEL SEÑOR PELHAM

(THE CASE OF MR. PELHAM - 1955)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Francis Cockrell, basado en una historia de Anthony Armstrong. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Tom Ewell (señor Pelham), Raymond Bailey, Kirby Smith, Kay Stewart, John Compton, Norman Willis, Jan Arvan. // Estrenada en 1955 por la CBS. Era el episodio número 10.

SINOPSIS: El señor Pelham busca la ayuda de un miembro de su club que es psiquiatra. Le relata, lleno de desesperación, cómo se ha dado cuenta de que un impostor, un doble suyo, ha ido tomando parte activa en su vida, presentándose en lugares a los que él asiste, trabajando en su oficina, viviendo en su casa, etcétera. Pelham hace intentos desesperados por engatusar al impostor, que paso a paso adquiere una proporción casi sobrenatural, pues imita su estilo, su escritura, su modo de hablar. El psicólogo le aconseja hacer algo inesperado, poco usual. Pelham se compra una corbata de pésimo gusto. Finalmente confronta a su doble, que lo trata con desprecio y no ofrece ninguna explicación del asunto. Pelham pide a su mayordomo que juzgue quién es quién. El doble le hace notar la horrenda corbata y el mayordomo decide en contra del verdadero Pelham, que enloquece sin remedio.

Aunque algunos críticos objetan la estructura dramática de este pequeño ejercicio, sigue siendo uno de mis favoritos. Harris y Lasky dicen que «es una historia de locura que, sin embargo, no evade el humor negro». Este episodio, filmado con una economía y precisión que —para mi gusto— Hitchcock repetirá únicamente en dos episodios más: *¡Bang! Estás muerto* (*Bang! You're Dead*, 1961) y *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, 1958), y que ya había mostrado en *Venganza*, es representativa de «lo mejor de Hitchcock».

La actuación de Tom Ewell (que acababa de terminar *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955, de Billy Wilder, con Marilyn Monroe), aunque es *larger than life* [1] es precisa y controlada, como una caricatura o una pesadilla. El tema es terrible pero divertido, por lo que nos puede evocar indistintamente a Kafka o Tex Avery. Donald Spoto opina que es «singularmente el programa televisivo más típicamente hitchcockiano», lo compara con el *William Wilson* de Poe y afirma que «El caso del señor Pelham funde el tema establecido de Hitchcock, el del doble, con el del terror de la locura como resultado inevitable de la pérdida de seguridad»; opina que el periodo de depresión experimentado por el maestro después de terminarlo se debió, sin duda, a la profunda huella que en él dejaron los tres primeros y terribles episodios que filmaría para televisión.

La atmósfera de pesadilla es manejada de manera gradual y sobria por Hitchcock,

que solo enfrenta físicamente a Pelham con su doble en el último momento, por lo que el resto del ejercicio podría parecer fácilmente la pesadilla de un paranoico. Hitchcock maneja los indicios de que «el otro» existe *in crescendo*, de forma similar a la usada por Roman Polanski, años más tarde, para describir las pesadillas de Rosemary en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968).

Es una pena que este sea uno de los episodios casi desconocidos de la serie, pues por razones misteriosas casi ninguna cadena de televisión acierta a programarlo. Afortunadamente, forma parte del programa de vídeo *Lo mejor de Alfred Hitchcock presenta*, volumen 1, junto con *Cordero para cenar* y *La silla del asesino* (*Banquo's Chair*, 1959).

REGRESO POR NAVIDAD

(BACK FOR CHRISTMAS - 1956)

Producción: Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Francis Cockrell, basado en una historia de John Collier. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stapley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: Ralph Sylos. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: John Williams (Herbert Carpenter), Isobel Elsom (Hermione, su esposa), A. E. Gould-Porter, Gavin Muir, Katherine Warren, Gerald Hamer, Irene Tedrow, Ross Ford. // Estrenada en 1956 por la CBS. Era el episodio número 23.

SINOPSIS: El matrimonio Carpenter planea salir de Inglaterra para ir a California. Herbert ha decidido quedarse a vivir allí, pero Hermione desea regresar para Navidad. Herbert asesina a su mujer y la entierra en el sótano. Después cubre su cuerpo con cemento fresco. Herbert viaja a California, solo, pero recibe la carta de una firma constructora que le informa de los inicios de obra en el sótano de su casa en Inglaterra. Le construirán una bodega de vinos. Era el regalo navideño de Hermione.

John Williams, sin duda de los actores favoritos de Hitchcock (segundo en el nivel estadístico, antecedido solo por Leo G. Carroll), habría de actuar dos veces consecutivas con el maestro durante su estancia en el medio televisivo. El episodio resulta sintomático y es claro exponente del *twist ending*[2] de las series, recurso que parecía fascinar al público americano durante los años cincuenta (se lo encuentra en la radio, el cine, la novela, el cuento y el cómic de esa época) cuyo más famoso exponente es O. Henry y que Fedric Brown y Robert Bloch tuvieron a bien mantener durante su trabajo en las series de Hitchcock, volviéndolo (confusamente), ante los ojos del gran público, una característica propia de Hitchcock, que en lo personal lo usó rara vez. Estos finales irónicos y por desgracia muchas veces moralistas, eran una especie de «cura de salud», quizá, para disimular el frecuente cinismo de la serie, que podía dejar en el pulcro público la clara sensación de que «el crimen se paga», pero de esto hablaremos más adelante.

UN SÁBADO LLUVIOSO

(WET SATURDAY - 1956)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Marian Cockrell, basado en una historia de John Collier. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stapley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: James Walters. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Sir Cedric Hardwicke (señor Princey), John Williams (capitán Smollet), Kathryn Givney, Tita Purdom, Jered Barclay, Irene Lang. // Estrenada en 1956 por la CBS. Era el episodio número 40 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (segunda temporada).

SINOPSIS: La hija del señor Princey ha matado a su novio con un palo de *cricket*, después de que él le informara de sus planes de casarse con otra mujer. El capitán Smollet estaba enamorado de esa misma mujer. Princey encuentra en esto el pretexto perfecto para proteger el buen nombre de su familia: amenaza a Smollet con una pistola y le ofrece dejarlo con vida siempre y cuando preparen la escena para hacer parecer a Smollet como el asesino. Con esto, le dice, se asegura del silencio del capitán y este del silencio de ellos y quedar con vida. Smollet accede e imprime sus huellas en el palo de *cricket*. Se marcha confiado, pero Princey, confabulándose con su familiar, llama a la policía.

Harris y Lasky advierten claramente en este ejercicio «el tema de la transferencia de culpa de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) y *Yo confieso* (*I Confess*, 1953)» y su parangón gana fuerza si pensamos que, al igual que en la primera cinta, la «traición» es llevada a cabo por un representante del «lado respetable» de la sociedad, deliciosamente simbolizado por el arma homicida: un palo de *cricket*, deporte aristocrático por excelencia. Se volverá al uso de una peculiar arma homicida con peso simbólico en el episodio de *Cordero para cenar*.

EL SECRETO DEL SEÑOR BLANCHARD

(MR. BLANCHARD'S SECRET - 1956)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Sarett Rudley, basado en una historia de Emily Neaf. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James Walters. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Mary Scott (Babs Fenton), Robert Horton (su esposo), Dayton Lummis, Meg Mundy (señora Blanchard), Eloise Hardt. // Estrenada en 1956 por la CBS. Era el episodio número 52.

SINOPSIS: Babs Fenton se dedica a espiar a sus vecinos. Está segura de que uno de ellos, el señor Blanchard, ha asesinado a su mujer y decide investigar, pero sin éxito. Su esposo se molesta por el carácter entrometido de su esposa. La señora Blanchard sigue con vida. La señora Fenton sigue recelosa y observa interesada cómo el señor Blanchard saca de su casa un pesado saco de lona. Llama a la policía, convencida de que en él viaja el cadáver de la mujer. La realidad es que Blanchard, después de un pleito marital, ha abandonado la casa con algo de ropa.

Coincido con Spoto en que este episodio es probablemente «el menos distinguido» de los ejecutados por Hitchcock; Harris y Lasky lo llaman «una broma pesada de media hora» y dicen que no es sino una variación vacua de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

UNA MILLA MÁS

(ONE MORE MILE TO GO - 1957)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: James P. Cavanagh, basado en una historia de F. J. Smith. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stapley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: Ralph Sylos. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: David Wayne (Sam Jacoby), Louise Larrabee, Steve Brodie (policía de carretera), Norman Leavitt. // Estrenada en 1957 a través de la CBS. Era el episodio número 67.

SINOPSIS: El señor Jacoby pelea con su esposa y la mata accidentalmente. Oculta su cuerpo en el maletero de su coche y se dispone a deshacerse de él cuando es detenido por un policía de carretera que le hace notar que una de sus luces traseras parpadea indebidamente hasta que se apaga. Sam intenta disculparse y explica que dejó la llave en la casa. En ese momento la luz vuelve a funcionar y Jacoby se aleja de ahí. Unos momentos después el policía lo detiene, pues la luz falla de nuevo y le pide que lo acompañe a la comisaría, donde un mecánico reemplazará el foco.

«Fotografiado rutinariamente», dice Spoto, este episodio «es destacable únicamente por ser un ser extraño presagio de algunas escenas de *Psicosis*»; de hecho, el presagio es tan preciso que McCarthy y Kelleher lo llaman «un guión visual» de las escenas que habrían de repetirse en el largometraje. Visto hoy, el episodio funciona perfectamente y sigue transmitiendo el pánico irrefrenable que Hitchcock sentía por la policía.

EL CRIMEN PERFECTO

(THE PERFECT MURDER - 1957)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Stirling Silliphant, basado en una historia de Ben Ray Redman. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Vincent Price (detective Charles Courtney), James Gregory (abogado defensor), John Zaremba, Marianne Stewart, David Gordon. // Estrenada en 1957 por la CBS. Era el episodio número 81 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (tercera temporada).

SINOPSIS: El detective Charles Courtney se precia de no haber cometido jamás ningún error. Este hecho le es refutado en privado por un abogado que le demuestra cómo un hombre inocente ha sido ejecutado por su culpa. El detective enmienda su único error asesinando al abogado.

«Un típico ejercicio hitchcockiano de transferencia de culpa», dice Spoto. No hay mucho más que agregar, excepto que este episodio halaga a los aficionados a la *trivia*, pues reúne por primera y única vez en la pantalla a dos «cocos» favoritos de Norteamérica: Hitchcock y Vincent Price.

A LAS CUATRO EN PUNTO

(FOUR O'CLOCK - 1957)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Joan Harrison. *Guión*: Francis Cockrell, basado en una historia de él mismo. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: E. G. Marshall, Nancy Kelly, Richard Long, Jesslyn Fax. // Estrenada en 1957 por la National Broadcasting System (NBC). Era el primer episodio de la serie *Suspicion*.

SINOPSIS: Un hombre que sospecha la infidelidad de su esposa, coloca una bomba en el sótano. La bomba detonará a las cuatro en punto. Pero, como una terrible coincidencia, unos vagos lo asaltan, atan y amordazan antes de que abandone la casa. Algunas personas pasan frente a la casa pero no lo escuchan a causa del pañuelo que cubre su boca. La bomba no explota, pues la electricidad falla, pero el hombre, debido a la tensión, ha perdido la razón.

«A esta historia de Cornell Woolrich —opina Spoto—, Hitchcock agregó el mismo sentido de claustrofobia que dio [al episodio] *Angustia*».

CORDERO PARA CENAR

(LAMB TO THE SLAUGHTER - 1958)

Producción Shamley Productions-Alfred Hitchcock. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Roald Dahl, basado en una historia de él mismo. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Edición*: Richard G. Wray y Edgard W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Barbara Bel Geddes (Mary Maloney), Harold J. Stone (su esposo, jefe de policía), Allan Lane, Ken Clark, Robert C. Ross. // Estrenada en 1958 por la CBS. Era el episodio número 106.

SINOPSIS: El jefe Maloney, hombre intransigente y cruel, es asesinado por su esposa Mary, que utiliza como arma una enorme pierna de cordero que estaba congelada al punto de parecer piedra. Los agentes de policía revisan cada centímetro de la casa sin encontrar el arma homicida. Sospechan de la mujer, pero, sin la evidencia, el caso parece sin solución. La mujer les ofrece una rica cena de pierna de cordero que los detectives devoran mientras le aseguran que pronto darán con el instrumento del crimen.

Este es justamente el más famoso y celebrado de los episodios de la serie y mi absoluto favorito. Roald Dahl es hoy uno de los más prestigiosos escritores de cuentos cortos con finales siempre británicamente mordaces. Aunque Dahl es también muy conocido como escritor galardonado de historias infantiles, su ángulo más popular ha sido siempre el más siniestro. Dahl, como Bloch o Brown, ha sido muy «adaptable» a cine o a otros medios visuales. Es indudable que el negro espíritu del humor de Dahl, también inglés, lo hacía prácticamente irresistible para Hitchcock, quien filmó este episodio «en dos días», según relata Spoto, que alaba el largo plano secuencia final. Ese plano «prefigura directamente el final de *Psicosis*, con la sonrisa amplia del lunático que sonríe al televidente». Aunque el espíritu que alienta el plano final de *Cordero para cenar* es más ligero que el de aquella cinta, y aunque el crimen de Bel Geddes no se deba, como apunta Spoto, a ninguna compulsión homicida, la puesta en cámara de Hitchcock es asombrosamente similar en ambos casos y sirve, junto con *Una milla más*, para demostrar que la televisión le fue a *Hitch* más útil (aunque fuera como «gimnasia visual») que lo que muchos críticos «serios» parecen suponer. Spoto concluye, además, que la relación «entre comida y muerte violenta anticipa a *Frenesí*».

McCarthy y Kelleher dicen que «uno de los problemas más serios con la censura de la serie se debió al énfasis de los finales irónicos o sorprendentes con que concluían frecuentemente los episodios y que parecían demostrar que se salía aparentemente con la suya». Según dice, «Hitchcock y compañía lograron vencer el problema» de que el crimen «se pagó» a través de las introducciones y despedidas

que el maestro hacía personalmente a cada programa. En *Cordero para cenar*, por ejemplo, Hitchcock concluía diciendo al público del personaje de Bel Geddes:

> Se casó de nuevo y eventualmente se cansó también de su segundo marido, y lo golpeó en la cabeza con otra pierna de cordero. Desafortunadamente el refrigerador estaba descompuesto y la pierna suave, por lo que fue descubierta en el acto.

«Este tipo de *disclaimers*[3] del mal no afectaban realmente los cáusticos finales de los ejercicios televisivos, pero *Hitch* los calificaba como "un gestito necesario para la moralidad"».

Con esta historia se inaugura un binomio Hitchcock-Dahl, relativamente corto, pero que transferiría al público televisivo una marca estilística entre ambos autores; como dice McCarthy: «Pregunten a cualquiera qué es lo que le gustaba más de los trabajos de Alfred Hitchcock, y es muy probable que conteste: "Esos simpáticos finales irónicos". Y sin embargo, de las 53 cintas de Hitchcock solo unas cuantas concluían de esa manera». Para Dahl lo más natural resultó hacer años después sus propias series a la manera Hitchcock, en las que presentaría personalmente pequeños cuentos basados en sus historias de más fama. (Dahl escribió además el guión de *Solo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*, 1967), la quinta aventura de James Bond).

El humor cáustico y la ironía de este episodio se aprecian más conforme se ve repetidamente. El hecho de que el jefe Maloney sea asesinado con una pierna de cordero tiene significado en varios niveles: el cordero como homicida, tanto en el título como de hecho, representa también a Mary Maloney, de apariencia apacible y frágil, y es un instrumento ideal para matar al «lobo», pues Maloney es un represor, un devorador de ovejas, en más de un sentido (su actitud, apariencia y profesión como policía); la sangre del cordero y la de Maloney se mezclan entre sí; la pierna de cordero, que iba a ser la cena hogareña, y que por eso representa también la aparente «situación tranquila y burguesa» de la familia Maloney, será usada para matar al máximo jerarca de esta pequeña sociedad familiar, en el momento en que amenaza con «abdicar».

Finalmente la pierna será devorada por los empleados de Maloney (especie de hijos) en la más deliciosa variante de la transferencia de culpa de Hitchcock.

Cordero para cenar es un feroz ataque a las buenas costumbres y al orden social a la vez que un gozoso ejercicio de «liberación del oprimido», sin pretensiones y con un lenguaje directo y preciso y de enorme alcance.

UN CHAPUZÓN EN LA SUBASTA

(DIP IN THE POOL - 1958)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Robert C. Dennis y Francis Cockrell, basado en una historia de Roald Dahl. *Fotografía*: (en blanco y negro): John F. Warren. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Keenan Wynn (William Botibol), Louise Platt (Ethel, su esposa), Philip Bourneuf (Renshaw), Fay Wray (su esposa), Doreen Lang, Doris Lloyd, Ralph Clanton. // Estrenada en 1958 por la CBS. Era el episodio número 113.

SINOPSIS: Entre los miembros de un crucero se hace una apuesta y deben calcular cuánta distancia recorrerá la nave en 24 horas. A bordo viaja William Botibol, apostador compulsivo que sabe con certeza de una tormenta cercana. Apuesta todo su dinero y se da cuenta después de que la tormenta ha pasado y el barco avanza muy rápidamente. Botibol urde entonces un plan sencillo: hallará un testigo y se arrojará al mar. El barco se verá forzado a aminorar su paso y él ganará la apuesta. Cumple con su parte y es observado por una mujer desde la barandilla, pero la mujer no reacciona del todo. Tiene problemas mentales.

Este nuevo ejercicio Hitchcock-Dahl es considerado por Spoto uno «de los más ingeniosos» de la serie, y vale la pena destacar en él dos elementos importantes para los amantes de la *trivia*: McCarthy y Kelleher nos recuerdan que Fay Wray hizo su debut «enloqueciendo a King Kong» en la versión original de la cinta, y Harris y Lasky señalan que «este es el único programa en que Hitchcock aparece durante la obra en forma de portada de una revista que lee un pasajero».

VENENO

(POISON - 1958)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Casey Robinson, basado en una historia de Roald Dahl. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Stanley Wilson. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Wendell Corey (Timber Woods), James Donald (Harry Pope) Arnold Moss (el doctor), Weaver Levy. // Estrenada en 1958 por la CBS. Era el episodio número 118 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (cuarta temporada).

SINOPSIS: En una enorme plantación, Harry Pope descubre en la cama donde duerme una serpiente venenosísima. Llama a su socio, Woods, que a su vez acude al doctor local. Después de deliberar, deciden drogar al animal con vapor de cloroformo. Lo hacen a través de un tubo, pero al levantar las sábanas no hay rastros del reptil. El doctor se marcha enojado y Woods se burla de su socio mientras se acuesta en la cama. Una serpiente, que estaba escondida, muerde a Woods.

Un vehículo perfecto, un pretexto irresistible para que Hitchcock se regodeara en un ejercicio «puro» de suspense.

Este episodio estrenó la cuarta temporada, que marcó junto con la entrega del premio Globo de Oro una categoría aparte para el programa. Este nuevo producto Hitchcock-Dahl sería revitalizado años después en la serie que el segundo presentó con bastante éxito en su natal Inglaterra.

LA SILLA DEL ASESINO

(BANQUO'S CHAIR - 1959)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Francis Cockrell, basado en una historia de Rupert Croft-Cooke. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Frederick Herbert. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: George Milo. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: John Williams (inspector William Brent), Kenneth Haigh (John Bedford), Reginald Gardiner, Max Adrian, George Pelling, Hilda Plowright (May Thorpe). // Estrenada en 1959 por la CBS. Era el episodio número 146.

SINOPSIS: El inspector William Brent sospecha que el asesinato de una rica dama fue cometido por su sobrino y heredero universal, pero por carecer de pruebas decide recurrir a algo que le arranque una confesión. Organiza una sesión espiritista y contrata a una actriz para que se haga pasar por el espíritu de la tía. Durante la sesión la figura enlutada surte el efecto deseado sobre el sobrino, que confiesa a gritos. Una vez que «ya pasó todo» la actriz contratada llega al lugar y se disculpa por no haber llegado a tiempo. Si no fue ella… entonces, ¿quién apareció en la sesión?

En este ejercicio, según Harris y Lasky, Williams «repite el papel de inspector de policía que hizo en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954)». La historia es una de las variantes, casi infinitas, de las historias populares de bromas o charadas siniestras que terminan por dar una especie de mensaje («¿No hay que tomar a la ligera lo sobrenatural…?») a sus perpetradores. En esta línea es especialmente favorecida la historia del espectro que resulta ser verdadero y en la que el actor (actriz, amigo, amiga, etcétera) usado para interpretar el papel de fantasma, llega al final para dar el *punchline*[4] de «me disculpo por no haber podido venir» (*¡gasp!*, *¡choke!*). Esta variante de Hitchcock es honrosa pero tan boba como las que podríamos encontrar en un *EC comic* o en un *pulp story*[5].

ARTHUR

(ARTHUR - 1959)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: James P. Cavanagh, basado en una historia de Arthur Williams. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Frederick Herbert. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Laurence Harvey (Arthur), Hazel Court (Helen), Robert Douglas, Patrick Macnee. // Estrenada en 1959 por la CBS. Era el episodio número 156 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (quinta temporada).

SINOPSIS: Arthur es un tímido granjero neozelandés que cría gallinas en su próspera granja. Helen, su novia, lo apremia constantemente para casarse. Arthur, soltero empedernido, que se ha dado cuenta de que Helen es una mujer materialista e interesada (ya una vez lo dejó por alguien más rico), decide asesinarla para liberarse de tan horrible destino. Le retuerce el cuello como a las gallinas. La policía sospecha de él, pero se refrena al no encontrar el cadáver de la chica. Arthur sale del pueblo y los investigadores registran su casa sin encontrar el cuerpo. Cuando el granjero regresa, ellos se disculpan apenados. Arthur sella este tratado de paz obsequiándoles algunas gallinas especialmente gordas en las que ha probado una nueva fórmula alimenticia: Helen.

Para Spoto, este episodio es de particular importancia, porque con él Hitchcock inaugura un nuevo «tipo de violencia, dirigida casi por completo a las mujeres». Vale la pena destacar que, en esta historia igual que en *Cordero para cenar*, el cuerpo del delito es devorado doblemente, pues las gallinas serán comidas por los oficiales tarde o temprano. Con esta acción, igual que en un cuento corto de Robert Bloch, la comunidad se apropia físicamente de parte del crimen; todos se vuelven un poco culpables. El mal es delicioso y de fácil contagio.

EL ATAÚD DE CRISTAL

(THE CRYSTAL TRENCH - 1959)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Stirling Silliphant, basado en una historia de A. E. Mason. *Fotografía*: (en blanco y negro): John F. Warren. *Música*: Frederick Herbert. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: Julia Heron. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: James Donald (Mark Cavendidge), Patricia Owens (señora Ballister), Ben Astar, Werner Klemperer, Frank Holmes. // Estrenada en 1959 por la CBS. Era el episodio número 155 (quinta temporada).

SINOPSIS: El señor y la señora Ballister pasan las vacaciones en las Montañas Nevadas cuando él cae a una profunda grieta y queda congelado en el interior de un enorme témpano. La señora Ballister, muy afectada, queda obsesionada con el deseo de volver a ver a su marido. Según le informan, al girar el témpano a una nueva posición, el cuerpo de su marido, perfectamente preservado, quedará visible. Llegada la fecha, así sucede y ella ve desconsolada que él aprieta en su mano inerte un amuleto, en el que se ve la fotografía de otra mujer.

«Una obsesión romántica a la *Vértigo (De entre los muertos)*», dicen McCarthy y Kelleher de esta historia. «Quizá este sea el episodio más extraño de su carrera —dice Spoto, y agrega—: que el asunto de fidelidad y pasiones ocultas […] pudiera sugerir una autobiografía emocional de Hitchcock».

INCIDENTE EN UNA ESQUINA

(INCIDENT AT A CORNER - 1962)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Gordon Hessler. *Guión*: Charlotte Armstrong, basado en una historia de ella misma. *Fotografía*: (en color): John L. Russell. *Música*: Frederick Herbert. *Edición*: Richard G. Wray y Edward W. Williams. *Director artístico*: John Lloyd. *Diseño de decorados*: George Milo. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Paul Hartman, Vera Miles, George Peppard, Bob Sweeney, Leonora Dana, Philip Ober, Jack Albertson. // Estrenada en 1960 por la NBC. Era el episodio número 27 de la serie *Ford Startime*.

SINOPSIS: Una mujer cree reconocer a un hombre que podría poner en evidencia detalles de su turbio pasado. Se forma un plan para conseguir que lo despidan y así alejarlo de ella.

«El episodio en general —dicen Harris y Lasky— no es el tipo de material que uno esperaría de Hitchcock». Spoto solo destaca que Vera Miles representa «una vez más a una mujer que imagina (o puede haber imaginado) un evento que lanza a la deriva varias vidas».

LA SEÑORA BIXBY Y EL ABRIGO DEL CORONEL

(MRS. BIXBY AND THE COLONEL'S COAT - 1960)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Halsted Welles, basado en una historia de Roald Dahl. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Frederick Herbert. *Edición*: David O'Connell y Edward W. Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: James S. Reed. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Audrey Meadows (señora Bixby), Les Tramayne (señor Bixby), Stephen Chase (el coronel), Sally Hughes, Bernie Hamilton. // Estrenada en 1960 por la NBC. Era el episodio número 191 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (sexta temporada).

SINOPSIS: A lo largo de ocho años, la señora Bixby ha estado involucrada en un romance clandestino con un rico hombre conocido como «el coronel». Al dar por terminado el *affaire*, este le obsequia como despedida un valiosísimo abrigo de visón. Ella se da cuenta de que no puede llevarlo a casa sin que su marido lo note, por lo que urde un plan: empeña el abrigo y llega a su casa alegando haber encontrado en la calle el resguardo de empeño correspondiente. Le pide a su marido que haga el favor de averiguar qué objeto ampara dicho resguardo. Al día siguiente, ansiosa de obtener de nuevo el abrigo, va a la oficina de su marido, pero él le entrega una piel pequeña y de horrible calidad. Ella no puede reclamar nada, pero su frustración crece al ver que la secretaria sale a almorzar enfundada en el abrigo de visón.

Spoto opina que el episodio es «un vehículo perfecto para la actriz». Sin duda el final irónico, también característico de Dahl, nos presenta otra faceta menos terrible de su autor.

EL JUGADOR

(THE HORSEPLAYER - 1961)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Henry Swanson, basado en una historia de él mismo. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Joseph Romero. *Edición*: David O'Connell y Edward W. Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: John McCarthy. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Claude Rains (padre Amion), Ed Gardner (Sheridan), Percey Helton, Kenneth MacKenna. // Estrenada en 1961 por la NBC. Era el episodio número 212.

SINOPSIS: El padre Amion necesita 1.500 dólares para la reparación del tejado de su parroquia. Un hombre llamado Sheridan, que colabora frecuentemente con la iglesia, hace una fuerte donación, pues ha ganado en las apuestas de caballos y afirma que todo lo debe a que ha orado con fervor. El padre Amion le reprocha su blasfemia, pero, movido por el deseo de completar el fondo de reparación, le entrega 500 dólares para que los apueste en las carreras. Sheridan acepta. El padre, lleno de sentimientos de culpa, reza para que el caballo no resulte ganador. Se encuentra de nuevo con Sheridan, que le explica que no le queda ni un clavo de sus propias ganancias, porque apostó todo al caballo, que perdió súbitamente, pero que, siguiendo una extraña corazonada, apostó el dinero del padre al caballo contrario, que resultó ganador. El techo podrá ser reparado.

Harris y Lasky señalan que esta es «la primera ocasión en que Rains y Hitchcock se reúnen desde *Encadenados* (*Notorious*, 1945), quizá ese es el único aspecto destacable de esta fábula moralista».

¡BANG! ESTÁS MUERTO

(BANG! YOU'RE DEAD - 1961)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Norman Lloyd. *Guión*: Henry Swanson, basado en una historia de Margery Vosper. *Fotografía*: (en blanco y negro): John L. Russell. *Música*: Joseph Romero. *Edición*: David O'Connell y Edward W. Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: John McCarthy. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: Biff Elliot (señor Chester), Lucy Prentiss (señora Chester) Billy Mumy (Jackie Chester), Steven Dunne (tío Rick), Kelly Flynn. // Estrenada en 1961 por la NBC. Era el episodio número 230 de la serie *Alfred Hitchcock presenta* (séptima temporada).

SINOPSIS: El tío Rick llega de Africa a casa del pequeño Jackie. Le ha traído un regalo sorpresa, pero no se lo entrega de inmediato. Jackie, curioso, busca por su cuenta en el equipaje y encuentra una hermosísima pistola. Jackie la toma por una de petardos e inmediatamente sale a la calle dispuesto a probarla. El tío y los padres descubren todo el asunto. El tío sabe que la pistola es real y tiene balas; todos se precipitan a buscar al niño. Jackie apunta su «juguete» a varias personas, pero no dispara. Vuelve a casa y pide a la sirvienta que juegue con él. Cuando ella se niega, Jackie le apunta y le dispara, pero el tío Rick entra en ese momento, desviando el tiro a tiempo.

La historia está dirigida con lo que Spoto llama «falta de interés», pero sigue siendo, en mi opinión, un ejercicio sobrio y preciso, y perfecto vehículo para el suspense hitchcockiano. Billy Mumy, el pequeño actor de este episodio, que aparecería luego en la serie *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, 1965) y en varias más, recuerda que Hitchcock lo miraba muy serio y lo amenazaba con «clavarle el pie en el suelo» si no se paraba en el sitio marcado por él.

YO LO VI TODO

(I SAW THE WHOLE THING - 1962)

Producción Shamley Productions-Joan Harrison. *Asistente de producción*: Gordon Hessler. *Guión*: Henry Swanson, basado en una historia de Henry Cecil. *Fotografía*: (en blanco y negro): Benjamín H. Kline. *Música*: Lyn Murray y Stanley Wilson. *Edición*: David O'Connell y Edward W. Williams. *Director artístico*: Martin Obzina. *Diseño de decorados*: John McCarthy, Glenn Daniels. *Vestuario*: Vincent Dee. *Intérpretes*: John Forsythe (Barnes, el escritor), Kent Smith, Evans (Evans), John Fielder, Philip Ober, Claire Griswold. // Estrenada en 1962 por la CBS. Era el cuarto episodio de la serie *La hora de Alfred Hitchcock* (primera temporada).

SINOPSIS: Barnes, escritor de novelas policiacas, es sometido a juicio cuando provoca un accidente automovilístico con fatales consecuencias. Los testigos dan diferentes versiones, y al ser interrogados por el propio Barnes muestran lo inútil de la evidencia ocular. Queda claro que él ni siquiera conducía; lo hacía su esposa embarazada, a quien no quería exponer en el asunto.

«El inicio de este filme tiene un sabor a *Trono de sangre* (*Kumonosu jo*, 1957), pues vemos a cada testigo en rápidos cortes directos antes de que [el accidente] suceda», nos dicen Harris y Lasky. McCarthy y Kelleher nos informan de que este episodio fue el último dirigido por *Hitch* para la televisión.

OTROS TRABAJOS

1920-1932

1920

The Sorrows of Satan; realizó un portafolios de diseños para la cinta. Este trabajo le valió su empleo de medio tiempo en Islington, pero el filme nunca se realizó.

The Great Day y *The Call of Youth* (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). Al ser cancelado *The Sorrows of Satan*, *Hitch* realizó la labor de diseño para estos dos filmes de Hugo Ford, cuyo éxito convenció al estudio de contratarlo a tiempo completo.

1920-1922

Hitchcock realiza intertítulos y diseños para todas las producciones de la Famous Players-Lasky y trabaja con Donald Crisp en los filmes *Appearances*, *The Princess of New York*, *Beside the Bonnie Briar Bush* y *Tell Your Children* (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). Todos estos filmes se han perdido.

1921

Mystery Road, *Dangerous Lies* (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). Ambos filmes realizados por Paul Powell. Hitchcock trabajó en diseño e intertítulos. Desaparecidos.

1922

Perpetua, *A Spanish Jade* (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). Ambos filmes de John S. Robertson, para los que *Hitch* contribuyó en labores de diseño e intertítulos; también están perdidos.

The Man From Home, *Three Live Ghosts* (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). No ha quedado muy clara la participación de *Hitch* en estos filmes de George Fitzmaurice, director con el que estableció una fructífera amistad y del que aprendió algunas bases del oficio de cineasta; es casi seguro que Hitchcock se encargó del diseño de intertítulos.

1923

Always Tell Your Wife (Gran Bretaña, Famous Players-Lasky). *Hitch* terminó de dirigir esta comedia de un rollo, cuando el director original, Hugh Croise, dejó la producción. Ayudando a Hitchcock se encontraba Seymour Hicks, actor, productor y, ahora, codirector de la cinta.

The White Shadow y *Woman To Woman* (Gran Bretaña, Balcon-Saville-Freedman).

1924

The Passionate Adventure (Gran Bretaña, Gainsborough).

1925

The Blackguard y *The Prudes Fall* (Gran Bretaña, Gainsborough). *Hitch* fue contratado como asistente de dirección de Graham Cutts, pero terminó abarcando también la dirección artística y coescribió los guiones en las cinco anteriores cintas.

1929

Harmony Heaven (Gran Bretaña, BIP). Este musical es citado como dirigido por Hitchcock en un par de textos, entre ellos el de Truffaut.

1932

Lord Camber's Ladies (Gran Bretaña, Alfred Hitchcock). Este filme fue producido por Alfred Hitchcock para su amigo Benn W. Levy. El filme y la amistad terminaron en desastre.

PROYECTOS INCUMPLIDOS COMO DIRECTOR

(1922-1979)

1922

Number Thirteen. Este filme iba a marcar el debut de Hitchcock como director, pero quedó incompleto. A pesar de ello, *Hitch* siempre dijo que no era una pérdida muy grande.

1932

London Wall. Basado en la obra de John van Druten, era un proyecto acariciado por Hitchcock, pero fue entregado a otro director de la BIP.

1938

The Titanic. Proyecto que David O. Selznick quería asignar a *Hitch*, y al que veía «sin posibilidades» cinematográficas. El proyecto se hundió debido a lo complicado de su producción.

1942

The Ventriloquist. En algunos textos se dice que Hitchcock jugó durante unos meses con la idea de rodar un proyecto que correspondía a ese título, pero la historia de un ventrílocuo y su muñeco nunca llegó a realizarse.

1951

The Wages of Fear. Hitchcock consideró la idea de realizar este proyecto, pero las negociaciones con el autor y editor de la novela original se vinieron abajo, según dice Spoto, «debido a la burocracia parisiense». La historia fue realizada por Henri-Georges Clouzot y volvería a ser filmada años después por William Friedkin bajo el nombre de *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953). La historia relata las desventuras de unos hombres que transportan una peligrosa carga de explosivos.

1956

Flamingo Feather. Historia de Laurens van der Post, que ocurre entre nativos de Tanganica, era para *Hitch* el vehículo ideal para un *thriller* situado en lugares exóticos, al modo de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 y 1956), y esperaba que fuera protagonizado por Grace Kelly. Ella se transformó por esos días en «de Monaco», lo que contribuyó, sin duda, a que Hitchcock abandonara el proyecto.

1957

The Wreck of the Mary Deare. Basado en la novela de Hammond Innes. Hitchcock deseaba que este proyecto siguiera a *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958), pero mientras escribían el guión, él y Lehman optaron por dedicarse a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) y *The Wreck…* («Misterio en el barco perdido») fue dirigida en 1959 por Michael Anderson, con Gary Cooper y Charlton Heston en los papeles principales.

1959

No Bail for the Judge. La novela de Henry Cecil trata de un honorable juez que es atropellado por un coche. Una prostituta cree que está borracho y lo lleva a su casa. Al recuperar la conciencia, el juez encuentra el cadáver de la mujer. La policía cree que es él quien ha cometido el crimen. Su hija trata de esclarecer el asunto mediante sus propias investigaciones. *Hitch* se sintió atraído por el asunto y deseaba en el papel de la hija a la actriz Audrey Hepburn, pero ella, que acababa de filmar la espiritual *Historia de una monja* (*The Nun's Story*, 1959), no deseaba verse envuelta en un drama tan sórdido. El proyecto, ante la ira de *Hitch* (que ya lo había visualizado en gran parte), se vino abajo.

1960

The Blind Man. Guión original de Ernest Lehman había de filmarse en Disneylandia, pero fue abandonado cuando Walt Disney, después de ver *Psicosis* (*Psycho*, 1960), declaró horrorizado que no permitiría que Hitchcock rodara jamás en su parque. Lehman respiró aliviado al oír esto, pues el guión le presentaba enormes dificultades.

1963

Three Hostages. Hitch trabajó en este proyecto durante un tiempo; la novela de John Buchan, autor de *Los 39 escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, 1915), trata de tres niños

ingleses, secuestrados por enemigos del imperio. En ella reaparece Richard Hannay, personaje de *Los 39 escalones*.

R.R.R.R.R. Acerca de un hotelero italiano que trae a América a su familia mafiosa.

Sin título. Durante un homenaje que le hicieron en Francia, *Hitch* comentó su interés por realizar una historia (que había leído en *Selecciones* de Reader's Digest) en la que unos hombres a bordo de un enorme avión militar activan irreversiblemente una bomba. Al llegar la contraorden, ya es muy tarde. El asunto, basado aparentemente en un hecho real[1], nunca fue filmado.

1964

Mary Rose. Con ayuda de la guionista Jay Presson Allen, *Hitch* inició el primer tratamiento del proyecto, que, según Spoto, «había esperado durante 40 años», ya que *Hitch* había visto la obra teatral alrededor de 1925, y quedó prendado de la delicada historia de amor. Según el mismo Spoto, el no haber podido realizar este proyecto fue «la mayor frustración artística» de su vida.

Kaleidoscope. Hitchcock deseaba «reinventarse» utilizando un estilo más fluido y moderno, más *cinéma vérité* filmando esta historia sobre un violador en serie con filtros rojos, cámara en mano, decorados, luz naturales, etc. El argumento incluía una violenta muerte a cuchillo, bañeras repletas de ácido, violaciones, necrofilia y algunas cosillas más. Se ha dicho que Hitchcock deseaba hacer de su protagonista un joven homosexual y frágil. El guión fue tajantemente rechazado por la Universal al encontrarlo demasiado perturbador. Algunas de sus ideas parecen haber sobrevivido en el tratamiento que dio a *Frenesí* (*Frenzy*, 1972). Al proyecto le sobrevive un escueto pero prometedor metraje de prueba en los archivos de la Universal.

1968

Shock (*Daddy's Gone A-Hunting*, 1969), guión de Larry Cohen (quien después dirigiría *Estoy vivo* (*It's Alive*, 1974) y otros interesantes, pero desparejos filmes de horror). Al serle propuesto el guión de este filme a Hitchcock, según Cohen, el maestro pidió que fuera reescrito. Una vez que lo hizo, Cohen volvió con *Hitch*, quien se negó de nuevo a aceptarlo puesto que «lo encontraba tan bien planeado que ya no quedaba forma en que él pudiera mejorarlo». El proyecto fue dirigido finalmente por Mark Robson en 1969, con Carol White.

1979

The Short Night, basado en la novela de espionaje de Ronald Kirkbride (*La breve noche*, 1974). Hitchcock dedicó los últimos días de su vida a supervisar el desarrollo del guión escrito por David Freeman y publicado íntegro por él mismo, junto con un conmovedor ensayo llamado *The Last Days of Alfred Hitchcock*.

BIBLIOGRAFÍA

1. Libros

ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock, el poder de la imagen*, Fabregat, Barcelona, 1987.

Alfred Hitchcock, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977.

BAZIN, A., *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

BLOCH, R., *Psicosis*, Forum, Barcelona, 1983.

BOGDANOVICH, P., *The Cinema of Alfred Hitchcock*, M. M. A. Film Library, Nueva York, 1963.

BUCHAN, J., *Los 39 escalones*, Planeta, Barcelona, 1985.

BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, México, 1982.

CRAWLEY, T., *The Steven Spielberg's Story*, Quill, Nueva York, 1983.

DAHL, R., *Tales of the Unexpected*, Vintage, Nueva York, 1979.

FREEMAN, D., *The Last Days of Alfred Hitchcock*, Overlook, Nueva York, 1984.

GERANI, G., y SCHULMAN, A., *Fantastic Television*, Harmony Books, Nevada, 1977.

GOW, G., *Suspense in the Cinema*, Castle Books, Nueva York, 1960.

HALEY, M., *The Alfred Hitchcock's Album*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1981.

HARRIS, R. A., y LASKY, M. S., *The Films of Alfred Hitchcock*, Citadel, Nueva Jersey, 1980.

HIGHSMITH, P., *Extraños en un tren*, Anagrama, Barcelona, 1983.

KATZ, E., *The Film Encyclopedia*, Perigee, Nueva York, 1979.

KIRKBRIDE, R., *La breve noche*, Veron, Barcelona, 1974.

LABERN, A., *Frenzy Goodbye Picadilly, Farewell Leicester Square*, Warner, Nueva York, 1971.

LEFF, L. J., *Hitchcock & Selznick*, Weidenfield/Nicolson, Nueva York, 1987.

LUHR, W., *Raymond, Chandler & Film*, Ungar, Nueva York, 1982.

MCCARTY, J., y KELLEHE B., *Alfred Hitchcock Presents*, St. Martin's Press, Nueva York, 1985.

MORGAN, H., y SYMMES, D., *Amazing 3-D*, Little, Brown & Company, Boston, 1982.

NEVINS, F. M., y GREENBERG, N. H., *Hitchcock in Prime Time*, Avon, Nueva York, 1985.

ROHMER, E., y CHABROL, C., *Hitchcock*, Editions Universitaires, Paris, 1957.

RUSSELL TAYLOR, J., *Hitch, the Life and Word of Alfred Hitchcock*, Faber & Faber, Londres, 1978.

SIMSOLO, N., *Hitchcock*, Seghers, Paris, 1969.

SPOTO, D., *The Dark Side of Genius*, Ballantine Books, Nueva York, 1983.

—, *The Art of Alfred Hitchcock, Fifty Years of his Motion Pictures*, Doubleday & Co., Nueva York, 1976.

SULLIVAN, J., *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Viking, Nueva York, 1986.

TRUFFAUT, F., *Hitchcock*, Simon & Schuster, Nueva York, 1985.

VV. AA., *Alfred Hitchcock*, L' Etoile, Cahiers du Cinéma, 1980.

WOOD, R., *El cine de Hitchcock*, Era, México, 1968.

WOOLRICH, C., *Rear Window and Four Short Novels*, Ballantine Books, Nueva York, 1984.

2. Revistas

BORDONARO, P., «Dial M for Murder», *Sight & Sound* 45, núm. 3, verano 1976.

COUNTS, K. B., «The Making of Alfred Hitchcock's. The Birds», *Cinefantastique* 10, núm. 2, otoño 1980.

ESTRADA, A., «Hitchcock y el psicoanálisis», *Semanario Tilma* 15, núm. 3.

LIPPE, R., «Kim Novak: A Resistence to Definition», *Cineaction!*, núm. 7, diciembre 1986.

LUCAS, T., «Video Watch Dog», *Gorezone*, núm. 8, julio 1989, págs. 8 y 9.

REBELLO, S., «Psycho, the Making of Alfred Hitchcock Masterpiece», *Cinefantastique* 16, núms. 4 y5, octubre 1986.

THORPE, B. J., «Psycho», *Cinefantastique* 16, núm. 1, marzo 1986.

GUILLERMO DEL TORO. (Guadalajara, 1964) Director, guionista y productor mexicano.

Dio sus primeros pasos en el mundo del cine como director de cortometrajes y creador de efectos especiales. Realizador de fama internacional, estrenó su primer largometraje, *Cronos*, en 1993, una historia de vampiros que fue galardonada con ocho premios de la Academia Mexicana. A este éxito siguieron *Mimic* (1997) y la trilogía sobre la Guerra Civil española, de la que ya se han estrenado *El espinazo del diablo* (2000) y *El laberinto del fauno* (2006), nominada para tres óscars y ganadora de decenas de premios internacionales.

Ha trabajado también en Hollywood, donde rodó, entre otras, *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004), *Hellboy II* (2008) y Pacific Rim (2013). Actualmente, como guionista, ha colaborado en la escritura de la saga de *El Hobbit* (2012, 2014). En su faceta de productor ha alumbrado películas tan diversas como *El orfanato* (2007), *Biutiful* (2010), *Kung Fu Panda 2* (2011), *El gato con botas* (2011) o *El libro de la vida* (2014).

En 2009 Guillermo del Toro debutó como escritor al verse publicada su primera novela: *Nocturna*, primer volumen de la Trilogía de la Oscuridad (*Nocturna*, *Oscura* y *Eterna*), escrita conjuntamente con Chuck Hogan y que trata de un virus que transforma a las personas en vampiros.

Notas

[*] Los títulos de las películas aparecen tal y como se conocen en España. El título original en inglés y el año de estreno solo aparecerán la primera vez que se mencione cada película en las diferentes partes de este libro. De igual manera ocurre con los títulos de libros. (*N. del E.*). <<

[1] George Fitzmaurice: realizador hollywoodiense de origen francés (1885-1940). Sus películas más recordadas: *El hijo del Caíd* (*Son of the Sheik*, 1926), con Rodolfo Valentino, y *Mata Hari* (*Mata Hari*, 1932), con Greta Garbo y Ramón Novarro (*N. del E.*). <<

[2] *Hitch* llega a Estados Unidos cuando Selznick ya ha triunfado con *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) (*N. del A.*). <<

[1] *Shoot* en inglés vale tanto para el disparo de una pistola como para el de una cámara, lo que convierte la frase en un juego de palabras (*N. del A.*). <<

[2] *Ring* en inglés vale tanto para designar el área de pelea como un anillo o una argolla. Hitchcock siempre fue afecto a los juegos de palabras, tanto dentro como fuera de sus cintas, con mayor o menor éxito (*N. del A.*). <<

[1] *White* funciona a la vez como apellido y como el color blanco (*N. del A.*). <<

[2] El término «mestizo» sustituye púdicamente al de homosexual (*N. del A.*). <<

[3] *Whodunit* es contracción de la frase *Who clone it?* (¿Quién lo hizo?) y dio lugar a un subgénero de la literatura policiaca en el que la identidad del criminal no se descubre hasta el final. La mayor exponente de este subgénero es Agatha Christie (*N. del A.*). <<

[4] Es error frecuentísimo citar la cinta como *The Thirty-nine Steps* (nombre de la novela y la segunda versión) y no como *The 39 Steps*, título de la cinta. En ese error incurren Truffaut, Spoto, Rohmer, Chabrol y García Riera (Emilio García Riera, Ibiza, 1931-Guadalajara, México, 2002. Historiador y crítico de cine radicado en México, maestro y autor, entre otras 50 obras, de la *Historia documental del cine mexicano*, director del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara cuando esta institución publicó el presente libro por primera vez) (*N. del E.*). <<

[5] El término original es «Lady Killer» o Asesino de Damas, y en doble sentido, galán seductor (*N. del A.*). <<

[1] Esta frase, prácticamente inalterada, fue dicha con respecto a su propia obra por Auguste Renoir y documentada en la biografía escrita por el cineasta Jean Renoir, su hijo (*N. del A.*). <<

[2] Pendejo: mexicanismo equivalente a lo que en España designa «gilipollas» (*N. del E.*). <<

[3] Aunque es posible que ese juicio se refiera al tema y no a la producción (*N. del A.*). <<

[4] Actriz famosa en el teatro; Bankhead hizo poco cine (*N. del A.*). <<

[5] Hitchcock fue un profundo y actualizado conocedor de las artes plásticas y un coleccionista selectivo y astuto (*N. del A.*). <<

[6] *Prop*: palabra derivada de *Property*, que más o menos equivale a utilería (*N. del A.*). <<

[7] *Ham*: término despectivo referido al actor que busca siempre estar «en el escaparate», lucir bien durante el mayor tiempo posible (*N. del A.*). <<

[8] *Grips*: encargados de ordenar y fijar luces, tramoya, etcétera (*N. del A.*). <<

[9] Primera película de Hitchcock fotografiada en color (*N. del A.*). <<

[10] El crimen de Leopold y Loeb dio lugar al término *thrill-kill*: el asesinato cuyo fin es la búsqueda de una simple emoción (*N. del A.*). <<

[11] *Tracking shot*: el equivalente a un plano secuencia en el que la cámara participa montada sobre rieles (*N. del A.*). <<

[12] Cachetón: mexicanismo que significa que tiene clase, distinción o importancia, o pretende tenerla (*N. del E.*). <<

[13] Talachero: mexicanismo por trabajador rutinario (*N. del E.*). <<

[14] La primera frase es: «Ya eres un niño grande»; la segunda: «Ya eres una niña grande», y la tercera: «Y en todos los lugares apropiados, además» (*N. del A.*). <<

[15] Cajuela: mexicanismo por maletero (*N. del E.*). <<

[16] Gilles de Rais: Barba Azul; Vlad Tepes: Drácula (*N. del E.*). <<

[17] Famoso sujeto quirúrgico a quien se le cambió el sexo en los años cincuenta (*N. del A.*). <<

[18] *Gore*: salpicón de sangre, coágulo o nata; término usado para designar filmes con imágenes viscosas, plenas de sustancia, situaciones y texturas desagradables y que alcanzan a veces lo sublime (nota personal) (*N. del A.*). <<

[19] Esta cifra representa casi 30 por 100 del total de planos en el filme (aproximadamente 1.400) (*N. del A.*). <<

[20] El crítico Elliot Stein afirma que el director de seriales William Witney tomó el relevo de Hitchcock en dos de las secuencias más atacadas de la cinta: la de la cacería a caballo y la de la «visita a mamá» (en exteriores). En ambos casos se ataca el descuido técnico del director (*N. del A.*). <<

[1] Término usado para designar personajes o situaciones extremas, caricaturizadas (*N. del A*). <<

[2] *Twist ending*: final sorprendente, contrario a lo esperado, con un giro ingenioso (*N. del A.*). <<

[3] *Disclaimers*: notas aclaratorias generalmente inútiles e impuestas (*N. del A.*). <<

[4] *Punchline*: frase final que remata y da sentido a los textos o acciones que la preceden (*N. del A.*). <<

[5] *Pulp story*: los *pulps*, nombre que significa «pulpa» y que describe el tipo de papel barato en que en los años cuarenta y cincuenta se imprimieron centenares de títulos de revistas con historias sensacionalistas y baratas de horror, ciencia ficción o policiacas (*N. del A.*). <<

[1] El secuestro de un intelectual crítico del dictador Trujillo (*N. del A.*). <<